
3 1761 03524 7576

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LX

Adolf Hildebrand

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Adolf Hildebrand

Von

Alexander Heilmeyer

Mit Porträt und 99 Abbildungen nach Skulpturen, Gemälden und Zeichnungen.



Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher .außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Adolf Hildebrand.

Adolf Hildebrand.

Das eigenartige und vornehme Wesen der Plastik tritt uns zurzeit in keinen anderen Werken so bestimmt und klar entgegen als in den Arbeiten von Adolf Hildebrand. In der neueren deutschen Bildnerei stehen sie so vereinzelt da, daß man sie bei ihrer erstmaligen Betrachtung regelmäßig mit antiken und Renaissanceskulpturen vergleicht; in ihren künstlerischen Wirkungen kommen sie diesen am nächsten. Wir sehen hier Werke, die um ihrer plastischen Erscheinung willen da sind und deren größter Reiz auf der Realität ihrer Formgebung beruht.

Das eigentliche Objekt seiner Darstellung bildet die nackte menschliche Figur. Er zeigt uns darin das ruhige Sein und das individuelle Leben, im freien Spiel der Kräfte.

Hildebrand gelang es in der Gestaltung der menschlichen Figur für die Plastik neue Ausdrucksmomente zu finden und dadurch unsere Vorstellung zu bereichern. In seinen monumentalen Schöpfungen zeigt sich uns seine Kunst in ihrer raumgestaltenden und raumschmückenden Eigenschaft; wir erkennen darin sein großes architektonisches Talent. In all seinen Arbeiten gewahren wir eine scharfbegrenzte und abgeklärte Individualität, die sich deutlich abhebt von der so manch anderer Künstler, deren Gebilde aus der Dämmerung an sich unklarer Empfindungen hervorgegangen scheinen; seine Werke stehen vor uns wie der lichte klare Tag.



Abb. 1. Trinkender Knabe. Bronze. 90 cm.
(Zu Seite 25.)

Schon am Anfange des neunzehnten Jahrhunderts war ein Künstler thätig, von dessen Schaffen gesagt wurde, der reinen Plastik ätherheller Tag sei angebrochen. Mit gesunden Sinnen ausgestattet und mit seltenem Formgefühl begabt, fehlte es Thorwaldsen nur an Feinsinnigkeit, um zur Vollendung in der Formgebung zu gelangen, und seine einstmals so sehr gerühmten antikisierenden Schöpfungen, wie z. B. der Alexanderzug, bleiben doch

weit hinter ihren Vorbildern zurück. Noch weniger können uns heute seine Porträts und viele seiner monumentalen Werke befriedigen. Obwohl beständig in der unmittelbaren Umgebung einer großen Tradition lebend, ist sich doch Thorwaldsen über die besonderen Bedingungen und Wirkungen seiner Kunst nie recht klar geworden.



Abb. 2. Schlafender Hirtenknabe. Marmor. Lebensgröße. (Zu Seite 28.)

Nach Thorwaldsen war es vornehmlich Rauch, der allseitig die bildnerischen Probleme aufgegriffen hat. Trotz der leicht ersichtlichen Mängel in der räumlichen Gestaltung sind Monumente, wie das Friedrichs des Großen und das Denkmal des Königs Max Josef in München, vorzüglich aber seine Grabmale und Statuen Schöpfungen, die von einem außerordentlich feinen Formgefühl zeugen. Von den zahlreichen Schülern Rauchs, die seine Traditionen weiterführten, verstand es besonders Rietschel in der Darstellung großer Persönlichkeiten das menschlich Bedeutende in individuellen Zügen hervorzukehren und

zugleich im Porträt eine lebensvollere Gestaltung anzustreben.

Auch Schwanthaler leistete in der bildnerischen Ausstattung von Bauten manches Hervorragende, wenn auch seine Einzelwerke hinter den Arbeiten der Vorigen zurückstehen. Um die Öde, die sich in der Plastik um die Mitte des vorigen Jahrhunderts bemerkbar machte, durch stofflich interessante Motive zu beleben, griff man mit kecker Hand in das Gebiet der deutschen Romantik. Edeldamen und Ritter, Knappen, fahrende Sänger und Landsknechte, Gnomen, Zwerge, Nixen und Nymphen hielten in der Bildhauerei ihren Einzug. Seit Thorwaldsen folgten viele Künstler dem allgemeinen Zeitgeschmacke und glaubten durch das Hereintragen gegenständlicher Motive die plastische Kunst anregender und interessanter zu gestalten.

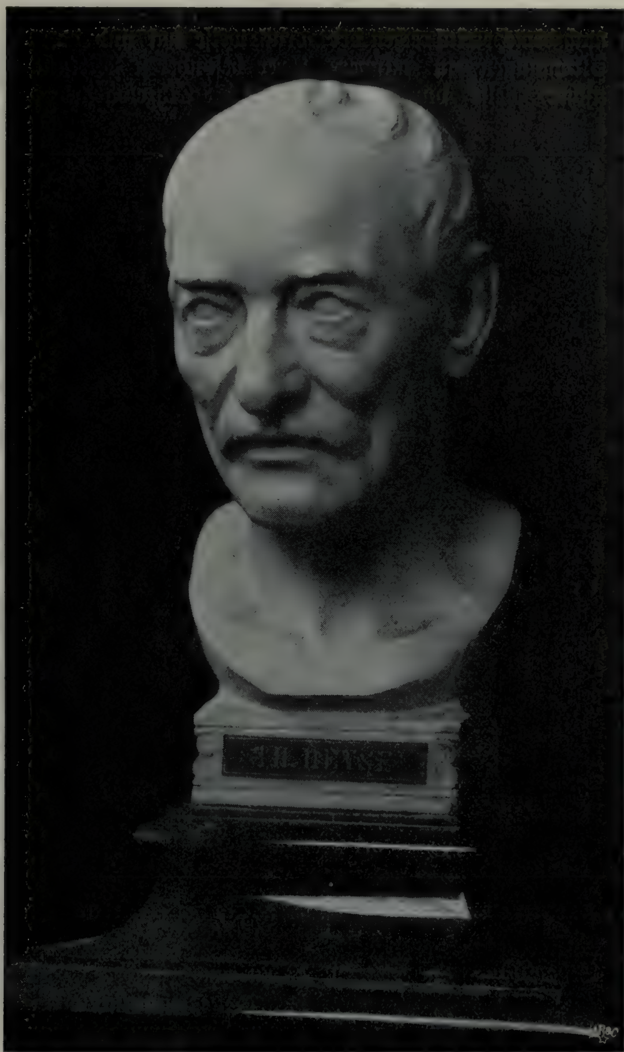


Abb. 3. Porträtbüste: Th. Heyse. Marmor. (Zu Seite 28.)

Es war dies ein großer Irrtum. Nicht durch stofflich interessante Darstellung, sondern allein durch das Hervorheben sachlicher

Werte konnte diese in ihrem Ausdrucke gefördert werden.

Auch spätere Künstler, wie Hähnel und seine Nachahmer, hielten an diesen Anschauungen fest und entnahmen ihre Vorwürfe der Welt der Romantik und dem antiken Mythus. Vorzüglich beharrte man auf einer rundlichen, ziemlich ausdruckslosen Formgebung, die man nach dem Hereinbrechen der naturalistischen Strömungen in mißverstandener, realistischer Weise durch eine eine „Stimmungskunst" hervorgebracht, die bis dahin in der neueren deutschen Bildhauerei nicht aufgetreten war, so wurden dadurch doch viele andere Seiten und Aufgaben derselben vernachlässigt und hintangehalten. Man dachte eben gar nicht mehr daran, daß die plastische Kunst so gut wie jede andere ihre spezielle Ausdrucksweise hat und daß darin die Ursache ihrer besonderen Wirkungen zu suchen ist. Weder die Einzeldarstellung wurde infolge-



Abb. 4. Des Künstlers Wohnhaus in Florenz. San Francesco di Paola. (Zu Seite 32.)

malerisch flotte Behandlung zu beleben suchte.

Das Ausdrucksmaterial war zumeist der Modellierthon. Dieser gestattete jeder Neigung zur Improvisation nachzuhängen, es bildete sich vorzugsweise die Kunst des Modellierens aus. Schließlich gerieten die Bildhauer in der Gefolgschaft malerisch veranlagter Künstler, wie Begas, Wagmüller, Tilgner und anderer, immer mehr in subjektive, unklare Bestrebungen hinein. Hatte schon diese Richtung durch die innige Annäherung der einzelnen an die Natur dessen um besondere Werte bereichert, noch hat die monumentale Kunst einen erheblichen Aufschwung genommen, noch hat man es verstanden die Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel wie Stein, Holz, Terrakotta, Elfenbein, verschiedener Metalle u. s. w., die in früherer Zeit gebräuchlich waren, in der modernen Bildnerei wieder anzuwenden; denn die Technik verschiedenerlei Materialien zu bearbeiten, liegt noch sehr im argen.

Die Ungunst der äußeren Verhältnisse verhinderte oft genug das Gedeihen der

deutschen Plastik, so daß all die verschiedenen Ansätze zu neuer Blüte immer wieder verkümmerten. Ihre Entwickelung stockte und staute sich fortwährend, und wir sehen sie oft längere Zeit von den allgemeinen künstlerischen Bestrebungen isoliert. Während sich die Bildhauer in der Stille ihrer Werkstätten abmühten, ihren Empfindungen in meist geringem Stoffe Ausdruck zu verschaffen, eilte das Leben an ihnen vorüber.

Für die moderne Plastik ist Gips das charakteristische Ausdrucksmaterial geworden. Die Gipsmuseen haben darum eine besondere Bedeutung für die Bildnerei des neunzehnten Jahrhunderts erlangt.

In dieses künstlerische Milieu sehen wir 1873 Hildebrand eintreten und nach und nach Einfluß gewinnen. Er hatte seine Jugend- und Lehrjahre fern von all diesem Treiben inmitten einer Umgebung von alters her hochentwickelten Kultur zugebracht und dort sein Wesen und seine Kunst zur vollen Reife entwickelt. Als er auftrat, war er eine in sich abgeschlossene künstlerische Individualität. Darauf beruhen zum größten Teile der Zauber und die besonderen Wirkungen



Abb. 7. Wasserträger. Bronze. 50 cm. (Zu Seite 36.)

seiner Werke inmitten einer von unklaren Bestrebungen erfüllten Gegenwart.

* * *

Als der Sohn des Nationalökonomen Bruno Hildebrand wurde Adolf Hildebrand am 6. Oktober 1847 in Marburg geboren. Das Jahr 1848 brachte den Vater nach der Schweiz. Sie bot ihm wie so manchem anderen deutschen Gelehrten aus jener Zeit eine Freistätte. Der Knabe verbrachte hier seine ersten Jugendjahre. Bald sehen wir ihn mit Zeichnen nackter Figuren beschäftigt, die er nach Beobachtungen an seinem eigenen Körper entwarf. Er wurde nicht müde, die auf solche Weise erlangten Eindrücke in allen möglichen Variationen wiederzugeben. Doch scheint man in der Familie diesen kindlichen Versuchen keine weitere Bedeutung beigelegt zu haben, wie ihm auch die nähere Umgebung keine besondere Anregung bot. Die Art der Schweizer ist ja vor allem auf eine gesunde, tüchtige Lebensführung gerichtet und zeigt im allgemeinen wenig Hang zu irgend welchen romantischen Äußerungen. So wuchs das Kind in einer Atmosphäre auf, die gänzlich frei von den Einflüssen einer Treibhauskultur war. In mancher Hinsicht scheinen auf ihn die architektonisch reizvollen Bilder der Stadt Bern gewirkt zu haben; dies waren aber Eindrücke, welche

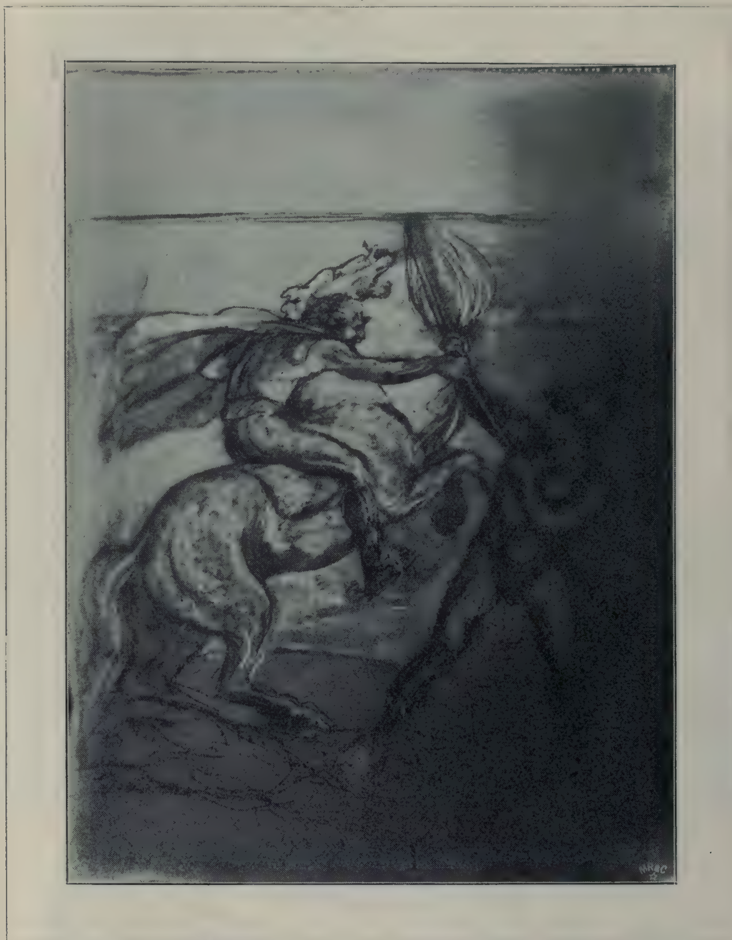


Abb. 8. Wandzeichnung. (Zu Seite 37.)

er ganz unbewußt täglich in sich aufzunehmen Gelegenheit hatte.

Ein Umstand jedoch verdient hervorgehoben zu werden, der uns im Hinblick auf seine spätere Künstlerlaufbahn wie von einer höheren Fügung herbeigeführt erscheint, nämlich der, daß der Knabe einst in die Universität geriet und dort eine Sammlung von Gipsabgüssen antiker Bildwerke vorfand. Der Eindruck, den er von diesen Statuen empfing, war ein übermächtiger; ihre Schönheit entzündete in ihm das Feuer einer flammenden Begeisterung; er nährte es zeitlebens in seinem Innern. In Bern besuchte der Knabe das Gymnasium. Er war kein Musterschüler. Infolge seines aufgeweckten, lebhaft den Erscheinungen der Außenwelt zugewandten Geistes verspürte er wenig Lust am Lernen. Das Lernen toter Buchstaben, die ihm durchaus eine Anschauung vermitteln sollten, statt lebendiger Laute, war ihm zuwider. Er empfand und erfaßte die Welt in ihren Erscheinungen vielmehr durch das Auge. Mit Lust griff der Knabe alles das auf, was sich seinem lebhaften Geiste, sozusagen ohne irgend welche Voraussetzung, darbot. So zeigte er auch später ein großes Interesse

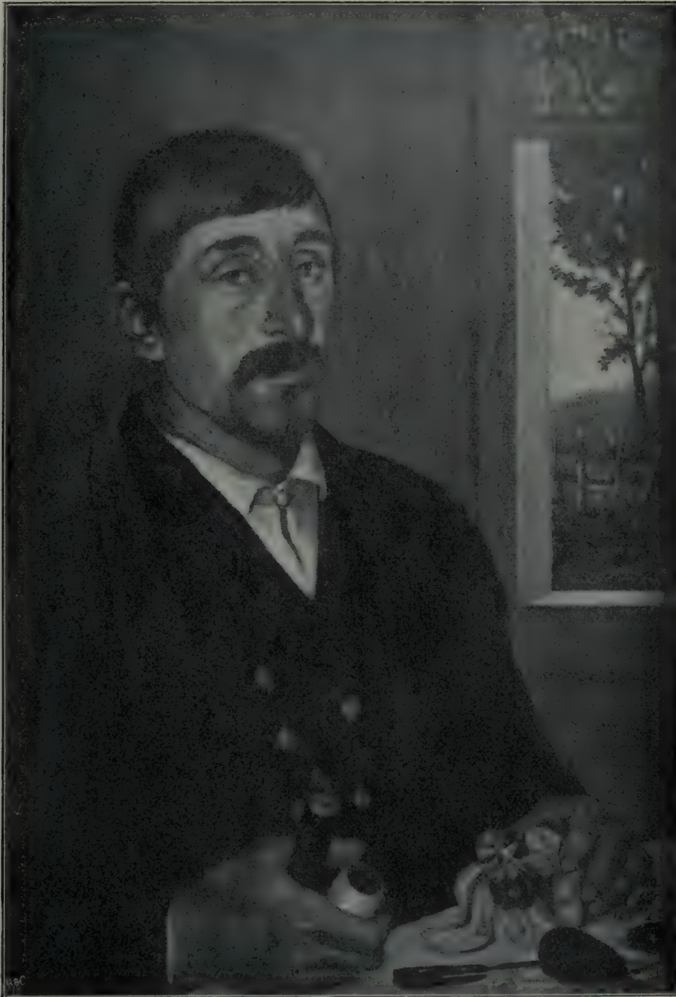


Abb. 9. Bildnis eines Bauern. Ölbild. (Zu Seite 37.)

für Mathematik. Wenn ihm nun die Schule wenig vermittelt hat, so muß man sich nach den Einflüssen umsehen, die es ihm ermöglichten, außerhalb derselben sich eine so reiche Bildung anzueignen, wie sie



Abb. 10. Marmorbüste einer Frau B. (Zu Seite 38.)

in seinen späteren Jahren unverkennbar in allem sich zeigt. Man wird in der Annahme nicht fehlgehen, daß er im Hause seines Vaters aus der Quelle eines regsamen geistigen Lebens diese Bildung in sich aufnahm.

Im Jahre 1861 folgte Hildebrands Vater einem Rufe an die Universität Jena. Dort besuchte unser Künstler das Steuische Institut, wo auch eine Abendwerkstätte eingerichtet war. Zugleich machte er da zum ersten Male die Bekanntschaft mit dem Modellierthon, dem Materiale, das ihm später so behilflich sein sollte, sich seine eigene Welt zurechtzuformen. Seine Lust am Modellieren war eine so große, daß er sich auch zu Hause darin übte. Hier konnte er unbehindert seinen eigenen Eingebungen folgen. Bald versuchte er sich im Ausgestalten nackter Figuren nach eigener Erfindung. Eine solche Arbeit ist noch erhalten.

Nach so deutlichen Zeichen seines hervortretenden Talentes bestimmte ihn der Vater, Künstler zu werden. Um zu sehen, ob seine Begabung für diesen Beruf ausreichend wäre, schickte ihn dieser nach Nürnberg auf die Kunstschule. Diese Anstalt erwies sich aber dem Streben des jungen Künstlers wenig förderlich; er erfuhr hier nur eine gelinde Steigerung dessen, was er schon als seinen Besitz mitgebracht hatte: das war eine große Sicherheit im lebendigen Erfassen eines Eindruckes und ein stark entwickeltes Gefühl für Wahrnehmung von Formen und Verhältnissen. Es fiel ihm nicht schwer, das zu leisten, wonach andere nicht ohne Schwierigkeit streben. Dessen wurden sich die Leiter der Schule auch bald bewußt und er mußte einmal im Auftrage der Schule eine Reihe von Gipsbüsten berühmter Männer nach Stahlstichen ausführen. Diese Arbeiten waren für die Pariser Weltausstellung von 1867 bestimmt.



Abb. 11. Büste der Frau F. Terrakotta. (Zu Seite 38.)

Eine heitere Episode steht damit im Zusammenhang. Die Büsten, die der junge



Abb. 12. Lünette. Terrakotta. Figuren Lebensgröße. (Zu Seite 39.)

Künstler modelliert hatte, standen in Gips gegossen fertig da, darunter auch die Büste eines berühmten Dichters, mit deren Ausführung aber Hildebrand nicht zufrieden war. Er konnte der Versuchung nicht widerstehen mit seinem Taschenmesser daran herumzuschnitzeln, bis sich die Ähnlichkeit des Porträts von dem Original immer mehr entfernte und schließlich eine so heitere Wendung zur Karikatur nahm, daß unser Künstler im weiteren Ausarbeiten sein größtes Vergnügen fand. Natürlich wurde die Sache bald entdeckt und viel Aufhebens davon gemacht. Die Lehrer sahen dahinter einen mutwilligen Streich, der in schlimmer Absicht ausgeführt worden sei; Hildebrand sollte der Würde eines Kunstschülers verlustig gehen. Allein der Direktor der Schule, Kreling, dem er den wahren Sachverhalt vortrug, beschwichtigte die erregten Gemüter und legte die Angelegenheit gütlich bei.

Doch scheint er nicht mehr lange an dieser Schule verblieben zu sein; sein angeborener Trieb schob ihn vorwärts. Der Vater überließ es bei dem kräftig sich äußernden künstlerischen Streben dem Sohne, sich sein Leben selbst zu gestalten. Hildebrand wandte sich zunächst nach München. Hier lernte er den Bildhauer Kaspar Zumbusch kennen. Dieser war eben mit den Vorbereitungen zur Ausführung des in jener Zeit so oft erwähnten Denkmales für König Max II. von Bayern beschäftigt. Das vollendete Werk ist in seiner ganzen Art ein so charakteristisches Beispiel für die damalige Monumentalplastik, daß wir darauf näher eingehen.

Diese Richtung wollte vor allem in einem Denkmal die Bedeutung des dargestellten Mannes nach den verschiedenen Seiten hin darthun. „Der Hauptzweck aller Plastik ist, daß die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde.“ Diese Parole gab Goethe 1817 und man weiß, wie er zeitgenössischen Künstlern Ratschläge erteilte; man denke nur an Gottfried Schadow und das etwa um diese Zeit von ihm vollendete Blücherdenkmal zu Rostock.

Ein Denkmal sollte, so faßte man dessen Bestimmung allgemein auf, in monumen-

Bedeutende durchschimmern sehen und sich als homogene Wesen erkennen. So fühlten sich auch Hildebrand und Marées zu einander hingezogen und bald verband die an Anlage und Schicksal so verschieden gearteten Naturen ein freundschaftliches Band.

Marées, um zehn Jahre älter als Hildebrand, hatte sich aus dem Dämmerungsleben an sich unklarer Empfindungen und Bestrebungen zum hellen Tageslicht des Bewußtseins seiner schöpferischen Kraft durchgerungen, freilich nicht ohne starke innere Kämpfe. Der Mensch rang in ihm oft mit dem Künstler und der Künstler mit dem Menschen. Er war eine Natur, beseelt vom größten Wollen und größter Kraft des Vollbringens; ihm fehlte keine von den Eigenschaften, welche den Inhalt und die Bedeutung einer großen Persönlichkeit ausmachen. Aber sein Unglück war, daß er als eine durchaus künstlerisch veranlagte Natur allein in seiner Zeit stand und sich in fortwährendem Widerspruche mit der ihn umgebenden Welt befand — er mußte all ihre Dornen und Bitterkeiten verspüren. Bald umgab ihn die Einsamkeit des Genies.



Abb. 15. Flötenbläser. Bronze. 45 cm.
(Zu Seite 45.)

Wie ein freundliches Geschick mußte es ihm jetzt erscheinen, als Hildebrand unbefangen in seinen Kreis eintrat. Er fand in dem jungen Künstler eine gleichgestimmte Seele, in der er alles das lebendig sich regen fühlte, was ihn selbst bewegte und worin er nunmehr schon zur inneren Klarheit durchgedrungen war. Derselbe Läuterungsprozeß vollzog sich auch in dem neuen Freunde, jedoch wie wir später sehen werden, in allen Etappen auf eine einfachere, gesunde Weise; den natürlichen Abschluß bot ihm die Arbeit. Hans von Marées verstrickte sich oft so tief in das Problem, daß er sich nicht ohne Hemmung zu der Freudigkeit des Schaffens emporrang. Dazu trat noch der Umstand, daß es ihm beim Schaffen nie gelingen wollte, in seinen Bildern jenen Grad von Realität zu erreichen, in denen sich ihm die Welt, die er in seinem Innern trug, in voller Klarheit wiederspiegeln sollte. Marées ermangelte bei aller Fülle der Empfindung und Klarheit der Gestaltung des Ganzen der Blick für die Ausführung des Details — es fehlte ihm durchaus an Einsicht der Verwendung technischer Mittel. Er war in seinem Wollen einem Menschen gleich, der in jähem Anlaufe das Höchste zu erringen trachtet und dabei über das Nächstliegende strauchelt.

Doch all dieses mochte zur Zeit, als ihm Hildebrand in Rom nahe trat, noch weniger störend in seinem Schaffen hervortreten: er glich damals einem Manne, der ganz erfüllt war von seiner Zukunft, und trotz der inneren Gärung enthüllte sich seinem Blicke das Wesen, die Stellung und Bedeutung der Kunst in einer Weise, wie sie in keinem anderen Künstler seiner Zeit lebendig war.

Er betrachtete Kunst und Leben als ein durch unsere gesamte Lebensthätigkeit untrennbar verbundenes Ganzes, in der sich zugleich unser Verhältnis zur Natur aus-



Abb. 16. Weibliche Figur. Gips. Lebensgröße. (Zu Seite 45.)

spricht: Mensch und Künstler sollten eine Einheit bilden. Nur so erschien ihm die Kunst als ein wahrhaft kostbarer Edelstein, der Licht und Wärme des Daseins in hellerem Glanze zurückstrahlt.

Es mag für unsern jungen Künstler eine Art Offenbarung gewesen sein, was sich ihm von dem Wesen Marées' enthüllte



Abb. 17. Bronzebehälter für eine Aschenurne. 55 cm. (Zu Seite 45.)

und ihm Anregung bot. Hans von Marées war allezeit ein Gebender und er konnte hier im reichsten Maße fördernd wirken, da er sah, wie sein Samen auf ein fruchtbares Feld fiel. Seinerseits war ihm Hildebrand mit einer jugendlich schwärmerischen Verehrung zugethan. Der tiefe sittliche Ernst, der diesem eigen war, übte auf den jungen Künstler einen ethisch erhebenden Einfluß. Hildebrands Verhältnis zu Hans von Marées war somit ganz anderer Art, als jenes, das dieser zu einer Reihe jüngerer Künstler unterhielt, als er sich zehn Jahre später in Rom mit Schülern umgab. Seine künstlerische Bedeutung und innere Fülle hat sich den meisten von denen, die um ihn waren, nur innerhalb des beschränkten Verhältnisses von Schüler zu Meister gezeigt. Hildebrand hat es allezeit als eine der glücklichsten Fügungen seines Lebens empfunden, Marées menschlich so nahe gestanden zu haben.

Die Kunst Hans von Marées' ist schon vielfach gewürdigt worden; wir versuchen im folgenden unsere eigenen Anschauungen darüber darzuthun. Sein vornehmster Grundsatz war, sich einen Besitz von künstlerischen Vorstellungen aus der Natur anzueignen und mit diesem Pfunde zu arbeiten. Alle direkte Naturnachahmung, wie sie ein positiver Naturalismus anstrebte, war ihm zuwider. Ihm war die Natur die Quelle

aller künstlerischen Anregungen und er stand stets in inniger Fühlung mit ihr, etwa in dem Sinne, wie es Peter von Cornelius ausgesprochen hat: „Die Natur ist die Frau, der Genius der Mann; wenn beide sich in Liebe vereinen, erzeugen sie unsterbliche Kinder, schön und herrlich wie sie selber.“

Es gibt Bilder von Hans von Marées, in denen sich sein feiner Sinn im Erfassen und in der Wiedergabe der Landschaft in stark subjektiver Färbung ausspricht; hierin scheint er ganz Lyriker oder Elegiker. Er hat ferner Porträts geschaffen von einer Unmittelbarkeit und Illusion in der Wiedergabe des Eindruckes der Persönlichkeit, die an Rembrandts Art gemahnt. Wieder andere seiner Bilder zeigen eine kräftige Realistik und eine satte, klare Malerei im altholländischen Sinne. Wer kennt nicht das reizvolle Bild in der Schackgalerie in München: „Ein Knecht treibt seine Pferde in die Schwemme“? Bei der Darstellung der Form als malerischen Erscheinung sprach es ihn hauptsächlich an, besonders das Animalische im nackten Menschenleib und im Pferde wiederzugeben. In einer späteren Periode seines Schaffens ging Hans von Marées' Streben dahin, durch große Wandbilder, die er untereinander zu einem Cyklus verbunden dachte, einem Raume Stimmung und Weihe zu geben. Für ihn war die Kunst der Ausdruck einer allseitig entwickelten Kultur. Bei vielen seiner Werke vermissen wir aber den Höhepunkt der Vollendung; was wir von seiner Hand an Gemälden haben, läßt die herrliche Fülle seines Geistes, die Zartheit und poetische Kraft seiner Empfindung, die Größe seines Stils nur ahnen.

Unser junger Künstler ging trotz all der verschiedensten Eindrücke und Anregungen, die sich ihm auf Schritt und Tritt aufdrängten, trotz der Probleme, denen er nachhing und die sich ihm erschlossen, ruhig seinen Weg weiter. In Rom arbeitete er



Abb. 18. Wandbrunnen in Marmor. 1 m. (Zu Seite 46.)

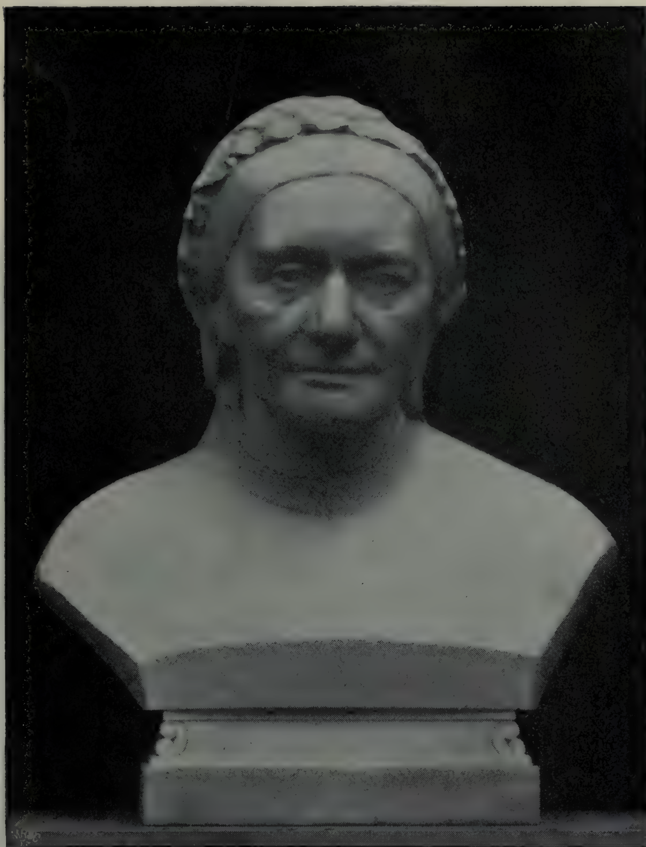


Abb. 19. Marmorbüste der Frau C. Sch. (Zu Seite 46.)

an der Ausführung einiger Porträtreliefs in Marmor.

Nach einundeinhalbjährigem Aufenthalte kehrte Hildebrand zum Besuche seiner Eltern in die Heimat zurück. Dort faßte er den Plan, in einer Werkstätte sich in dem praktischen Teile seiner Kunst weiter auszubilden. Er mochte fühlen, daß die Bildhauerei eine schwierige Kunst sei, worin man sich in aller Art von Hantierung und Technik vielseitige Übung erwerben müsse, bis man seinen Empfindungen wirklich Ausdruck geben könne. Und eine größere Werkstätte bietet dazu reichlich Gelegenheit. Nicht nur, daß hier eine Kunst in all ihren Zweigen gepflegt wird und alle möglichen Situationen sich ergeben zur Handhabung verschiedenartiger Technik, sondern es treten auch zugleich an einen jungen Künstler in der Gestalt von Aufträgen Anforderungen heran, an denen er selbständig seine bildnerische Kraft bethätigen muß. Die Werkstätte erwies sich in künstlerischen Zeiten als die wahre Pflege- und Nährmutter der Tradition. Die modernen Akademien können keinen Ersatz dafür bieten.

Gegen das Jahr 1870 kam Hildebrand nach Berlin; er suchte zuerst im Atelier Reinhold Begas' unterzukommen; allein dieser nahm damals keine Schüler auf, und so kam unser Künstler in die Werkstätte von Rudolf Siemering. Hier blieb er nur einige Monate.

Man kann bei der Begegnung von Hildebrand und Begas einige Reflexionen nicht unterdrücken, wie sie sich aus einer späteren Betrachtung der Kunstcharaktere beider ergeben. Begas hatte die Intentionen des aufstrebenden Realismus kräftig erfaßt und in Werken wie der „Bacchus-

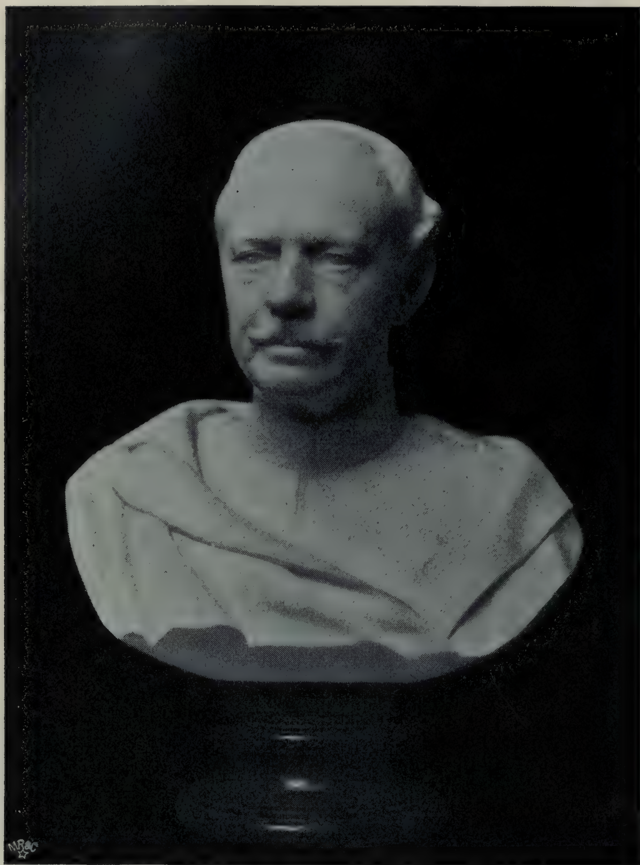


Abb. 20. Marmorbüste des Großherzogs von Weimar. (Zu Seite 47.)

knabe“ und „Pan als Lehrer des Flötenspiels“ u. s. w. diese in maßvoller und glücklicher Weise mit den vorhergehenden Bestrebungen zu verschmelzen gewußt. Durch eine einnehmendere naturalistische Manier hatte er die klassizistische Trockenheit, wie sie den Werken der Nachfolger Rauchs damals eigen war, in seiner Formbehandlung überwunden. Seine ersten Werke zeigen uns sein Talent von der besten Seite, sie sind noch frei von den Unarten und Übertreibungen eines künstlich gesteigerten Subjektivismus. Außer dieser Erscheinung lag die deutsche Plastik fast brach da. Wer innerhalb der damaligen naturalistischen Strömungen das neu erwachte Naturgefühl in sich zu vertiefen suchte, der mußte sich auf sich selbst wie auf eine Insel beschränken. Das mochte Hildebrand wohl fühlen, als er beschloß für sich zu arbeiten. Er sah, daß das Leben in den Werkstätten, so wie er es nun kennen gelernt hatte, seinem Talente sich nicht zuträglich erwies; er versprach sich davon keine Förderung. Hildebrand war so glücklich veranlagt, seinen eigenen Weg selbst gehen zu können und bedurfte keiner einseitigen Unterweisung, die ihm sein späteres Fortkommen hätte sichern können. Ein in jener Zeit ihm Nahestehender hat ausgesprochen, er dürfe in seiner Kunst nur immer feiner werden, das sei alles.

Die Art, wie unser Künstler in Berlin wohnte, entbehrt keineswegs der Romantik. Einmal hatte er ein selbstgezimmertes Atelier — eine Art Scheune an der Peripherie der Stadt inne, und ein andermal schlug er seine Werkstätte in einem verlassenen Fabrikgebäude auf. Bei jung aufstrebenden Kräften hat nämlich die Umgebung noch wenig Einfluß auf die Stimmung des

schreiten und zu seiner Kunst Beziehungen anknüpfen konnte.

Hier überarbeitete er zunächst das Modell des trinkenden Knaben und suchte die Formgebung dem besonderen Charakter der Bronze entsprechend zu gestalten. Die Statue zeichnet sich durch die Präzision und Klarheit aller Formen aus; besonders zeigen uns die Behandlung der Haare, der Hände und die Wiedergabe kleinerer Details, nicht minder die Einschnürungen und Übergänge an den Gelenken und diese selbst, wie energisch und bestimmt die Hand des Künstlers jetzt gestaltet. Eine eigentümliche Mischung von sanft fließenden und markanten Formen verleiht der Figur ein höchst reizvolles Gepräge. Dargestellt ist ein nackter Knabe, der aus einer Schale trinkt und in der Linken eine volle Traube hält. Mit Gier schlürft der Knabe; wir sehen ein Moment einer sozusagen innerlich vor sich gehenden Aktion als eine deutlich wahrnehmbare Empfindung in der ausdrucksvollen Geste wiedergegeben. Man fühlt gleichsam die Annehmlichkeit, die der Knabe beim Trinken empfindet, und unser geistiges Auge nimmt die nachfolgende Geste des Behagens vorweg. Es gelang dem Künstler aus der Fülle von Wahrnehmungen, Empfindungen und Vorstellungen heraus ein Moment zu erfassen, das in großer Anmut und Lebendigkeit im Ausdrucke klar und plastisch wirkt. Gleichzeitig arbeitete er auch an dem Modelle des schlafenden Hirtenknaben



Abb. 25. Relief: Bogenschützen. Gips. (Zu Seite 54.)

(Abb. 2). Diese Figur ist nach Erfindung und Formgebung vielfach anders geartet. Die Form entwickelt sich lebensvoll aus dem Stein. Der Marmor zeigt uns ein lieblich ruhendes Bild in dem schlafenden Knaben. Trefflich ist die Müdigkeit und Ruhe in dem Körper und in den schlaffen Gliedern dargestellt; das Moment des vollen Anlehnens und das der stützenden Arme erhöht noch den Ausdruck der Abspannung. Die weiche Behandlung der jugendlichen Körperformen entspricht ganz dem Charakter des Materials. An diesem Werke ist alles Empfindung, die Ausführung ohne Fehl.

Im Frühjahr 1873 vollendete Hildebrand diese Marmorfigur und brachte sie zusammen mit dem trinkenden Knaben und einer Büste von Theodor Heyse (Abb. 3) nach Wien auf die Weltausstellung. Hier errang er mit diesen Arbeiten seinen ersten Erfolg. Eingeleitet wurde dieses Ereignis durch eine kleine Episode. Beim Betreten der Ausstellung empfing er von dieser einen solchen Eindruck, daß er zunächst seine Arbeiten daraus zurückzog. Ihm war übel zu Mute;

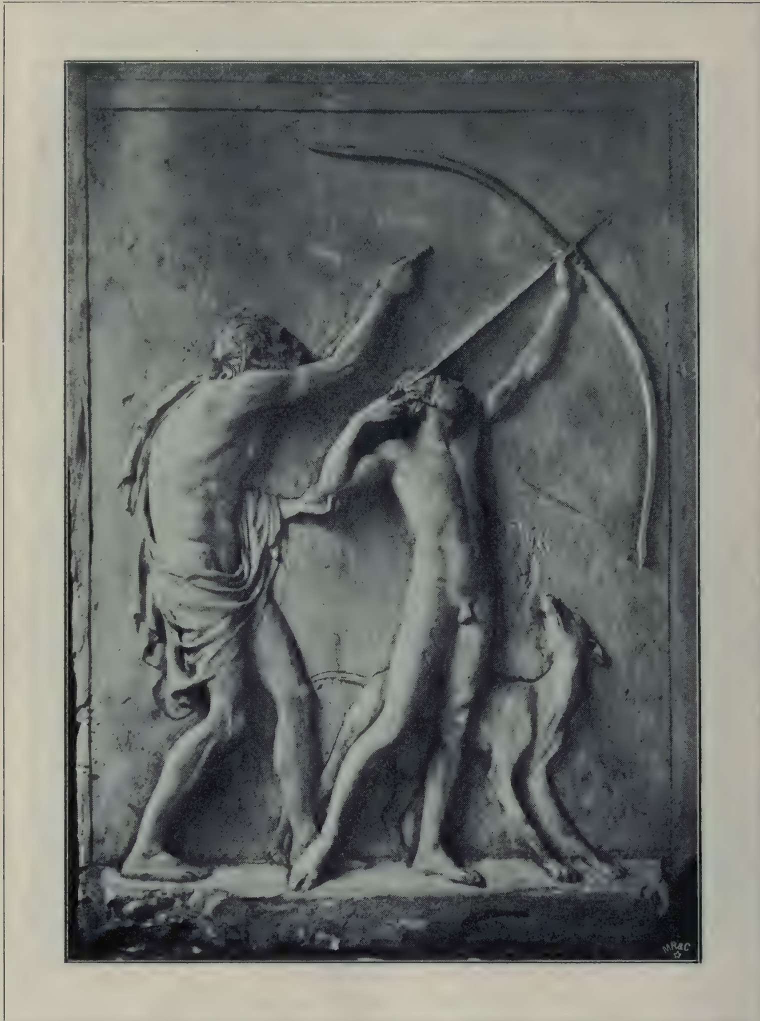


Abb. 26. Relief: Bogenschützen. Gips. (Zu Seite 54.)

in solcher Umgebung das Resultat seines künstlerischen Schaffens und Strebens der Welt zu zeigen, erschien ihm als eine Art Profanierung.

Man muß sich das Arrangement einer großen Ausstellung vergegenwärtigen: diese ist nichts anderes als ein Markt, eine Börse, auf der künstlerische Werte feilgeboten werden. Besonders finden hier die Werke der Plastik die denkbar ungünstigste Aufstellung, sie erscheinen losgerissen von jeder passenden Umgebung; ja sie empfangen oft nicht einmal das gehörige Quantum Licht, um genügend wirken zu können. Gewöhnlich bettet man den Marmor ins Grüne und stellt die Bronzen wie müßige Gegenstände in die Ecken. Der Beschauer hat oft Mühe, das Werk aus seiner Umgebung herauszuschälen. Daß die Plastik notwendig als eine in sich geschlossene räumliche Erscheinung mit ihrer besonderen Umgebung übereinstimmen muß, davon bringt die Aufstellung gewöhnlich nichts zur Geltung. Wer zudem noch wie unser Künstler aus Italien kommt, wo die Plastik mit ihrer Umgebung harmoniert, dem müssen diese Zustände um so befremdlicher erscheinen. Es gelang Hildebrand, seine Werke in den Räumen des österreichischen Museums unterzubringen. Hier konnte man sie mit mehr Muse genießen. In ihrer unmittelbaren Naturfrische erschienen sie einem Beschauer wie ein Frühlingshauch in der neueren deutschen Plastik.



Abb. 27. Relief. Gips. 1 m. (Zu Seite 54.)

In diesen Werken voll ursprünglicher Naivität entwickelt sich die Form zu knospender Fülle. Diese reale Art der Gestaltung, bei der das Interesse am Inhalt zurücktritt, war in der damaligen Plastik ungewöhnlich. Man glaubte, es handle sich bei einer Darstellung um eine hübsche Einkleidung einer



Abb. 28. Relief. Gips. Lebensgröße. (Zu Seite 54.)

novellistischen Idee oder Anekdote. Auch die Plastik sollte gegenständlich Interessantes wiedergeben; die Form an sich erfuhr fast gar keine Beachtung. Hildebrand dagegen bot Werke, die rein um ihrer plastischen Erscheinung willen existieren. Inhalt und Form deckten sich; nichts war daran gekünstelt oder müßig erfunden, jede Erscheinung bildete ein für sich geschlossenes und begrenztes Ganzes. Was als lebendige



Abb. 29. Relief: Die Badenden. Gips. 1 m. (Zu Seite 55.)

Vorstellung den Künstler erfüllte, stand hier in prägnanter Form als klares, anmutiges Bild vor dem Auge, und als solches haftete es in jeder Erinnerung.

Die Statue des schlafenden Hirtenknaben war nachmals im sogenannten Keilschen Palais in Leipzig, wo Dr. Fiedler bei seinem Schwiegervater wohnte, aufgestellt und wurde viel besehen und besprochen.



Abb. 30. Relief. Gips. 85 cm. (Zu Seite 53.)

Während laute Aeußerungen über den ersten Erfolg den jungen Künstler umschmeichelten, lebte dieser fern dem Strome des öffentlichen Lebens inmitten einer herrlichen Natur. Im Sommer 1873 hatte Hans von Marées in dem Gebäude der zoologischen Station in Neapel einen Saal mit Freskogemälden auszuschmücken. Hildebrand verbrachte den Sommer und einen Teil des Herbstes in seiner Gesellschaft und modellierte während dieser Zeit für die dortige Bibliothek einige Büsten. Nach Florenz zurückgekehrt, bot sich ihm die Gelegenheit ein Haus zu erwerben, worin Marées schon früher seine Werkstätte aufgeschlagen hatte. Die schöne Lage nahe der Stadt veranlaßte die Freunde, sich hier niederzulassen (Abb. 4). Es ist ein alter Klosterbau, San Francesco di Paola genannt, der sich weit und geräumig genug erwies, daß sich auch noch Dr. Fiedler, mit dem

Hildebrand seit einer gemeinsamen Reise nach Dalmatien noch freundschaftlicher verbunden war, hier niederlassen konnte. In diesem Hause führten nunmehr die drei Junggesellen ihre Wirtschaft und jeder war für sich thätig und bestrebt, seine eigene Welt zur Entfaltung zu bringen. Bei ihrem Zusammenleben bestand keinerlei Absicht gemeinsame Ideale zu pflegen, wie dies etwa bei den „Klosterbrüdern von San Isidoro" und vielen in neuerer Zeit entstandenen Künstlergemeinschaften der Fall war. Diese Erscheinungen mögen darin ihre Erklärung finden, daß unser modernes Kunstleben bei dem Mangel einer festen Tradition dem Einzelnen zu wenig Halt bietet, um mit seinen Bestrebungen an sie anknüpfen zu können. Durch das Fehlen einer solchen Grundlage sind Talente, wie Feuerbach und Marées, frühzeitig isoliert und in ihrer Schaffensfreudigkeit gehemmt worden.



Abb. 31. Relief. Gips. 1 m. (Zu Seite 53.)

Die Neigung, sich ganz auf die künstlerische Thätigkeit zu konzentrieren, hat Hildebrand bestimmt, sich in Florenz festzusetzen. Er und Dr. Fiedler erhofften hier im Verkehr mit Marées ein reges geistig-geselliges Leben. Allein diese Voraussetzung erwies sich als illusorisch. Bei so nahem Zusammensein individuell verschieden gearteter Naturen machten sich bald die scharfen Kanten persönlicher Eigenart fühlbar und so hatten die beiden Freunde unter den Besonderheiten Marées' zu leiden. Hingegen bildete sich zwischen den zwei anderen ein mehr brüderliches Verhältnis aus, das zeitlebens andauerte. Dr. Fiedler war eine in jeder Hinsicht harmonisch veranlagte Natur, ein edler Mensch, stets hilfreich und gut — ein Denker und Künstler. Wenn wir die wenigen Aufzeichnungen die er hinterlassen, durchlesen, werden wir sofort angezogen von den lebendigen, eigenartigen Gedanken über Wesen, Verhältnis und Förderung der Kunst. Es tritt uns darin ein seltenes Vermögen entgegen, die Erscheinungen objektiv zu sehen und auf ein grundlegendes Problem zurückzuführen. Mit großer Feinsinnigkeit begabt, muß es für ihn eine geradezu einzige Offenbarung gewesen sein, in unmittelbarer Nähe so bedeutender und eigenartig schaffender Künstler einen Einblick in die Werkstätte eines schöpferischen Geistes zu erlangen. Er hat es in seltenem Grade verstanden, sich in das Wesen und die Werke der Schaffenden einzufühlen. Man kann annehmen, daß er sozusagen ihren künstlerischen Werdegang mit durchlebt hat. So hat er mit Hildebrand einen für beide Teile höchst förderlichen Gedankenaustausch unterhalten. Er hat sich dem Freunde, als dieser mit seinen Werken noch selten vor die Welt trat, als Bewunderer, Kenner und Liebhaber seiner Kunst, überhaupt stets als Mäcen erwiesen. Dr. Fiedler hat auch manch anderem Talente den Weg geebnet, indem er durch Ankauf von Werken, welcher Kunstrichtung sie auch immer angehören mochten, ihnen die Schaffensfreudigkeit erhielt. Davon ist allerdings wenig in die Oeffentlichkeit gedrungen. Ausgestattet mit der Gabe wahrer Selbstlosigkeit hat er, wo sein Feingefühl das Talent erkannte, reichlich von den Gütern, die ihm ein günstiges Schicksal in den Schoß gelegt hatte, gegeben; viel auch von dem Besten, was er hatte, von seinem reichen und klaren Geiste.

Das bisherige Zusammenleben der Freunde erfuhr eine Veränderung, als sich

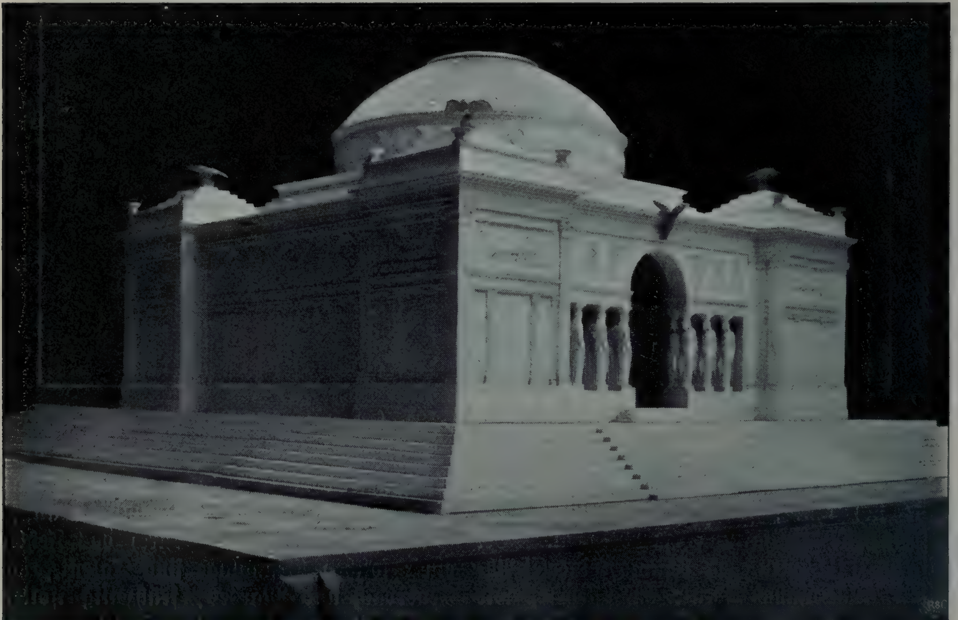


Abb 32. Entwurf zu einem Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal. Gipsmodell. (Zu Seite 56.)



Abb. 33. Entwurf zu einem Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal. Inneres. (Zu Seite 56.)

im Laufe des Jahres 1875 Hildebrand verheiratete und im nächsten Jahre auch Dr. Fiedler. Letzterer zog fort; ebenso Hans von Marées, der schon längst im Sinne hatte, Florenz mit Rom wieder zu vertauschen.

Für Hildebrand begann nun in Florenz eine längere Periode des Schaffens, wo er mit Anstrengung und Ausdauer sich auf das Wesen und die Probleme seiner Kunst konzentrierte und nach selbsterwählten und gesteckten Zielen strebte. Er erkannte, daß die Wege, zu vollendetem Ausdrucke in seiner Kunst gelangen, in den realen Vorgängen des Gestaltungsprozesses zu suchen sind. Ihm war ja bekannt, wie sich Marées in wahrer Sisyphusarbeit abmühte und sich quälte, in bestimmter und klarer Form die Bilder festzuhalten, in denen sich seine eigene Welt wiederspiegelte. Dagegen schritt Hildebrand auf dem einmal eingeschlagenen Wege in regelmäßigen Etappen fort und gab das Erreichte in dauernden Werken wieder. Fast elf Jahre lang hielt er sich vom öffentlichen Kunstleben fern. Man kann diese Zeit als seine Lern- und Werdejahre bezeichnen. Als er darauf wieder in die Öffentlichkeit trat, zeigt er einen in sich abgeschlossenen, voll entwickelten Kunstcharakter. Sein Blick war nunmehr auf seine Ideale gerichtet; ohne der Hindernisse am Wege zu achten, ohne durch irgend welche Einflüsse in seiner Richtung sich beirren zu lassen, konnte er an die Aufgaben, die ihm Zeit und Umstände zu bieten vermochten, herantreten im vollen Bewußtsein seiner schöpferischen Kraft, des Wesens und der Grenzen seiner Kunst, die er wie wenige seiner Zeitgenossen klar gefühlt und erkannt hat.

In Florenz bot sich Hildebrand eine seiner ganzen Veranlagung und Entwickelung entsprechende Umgebung. Hier konnte er an den hervorragenden Schöpfungen der

Alten den Spuren seiner Muse nachgehen. Wir haben bereits erwähnt, daß ihn zuerst Werke von Donatello, Mino da Fiesole u. a. m. angezogen. Hier sprach den Künstler eine Form an, die in charakteristischen Zügen den lebensvollen Eindruck einer Erscheinung festhält. Zunächst suchte er sich über das Wesen der Form und deren Wirkungen noch mehr bewußt zu werden. Ihn verlangte danach, ihre Ursachen in den alten Meisterwerken zu erkennen und er sah in ihnen einen Maßstab für die Beurteilung der Energie des eigenen Ausdruckes. So bot sich ihm auch reichlich Gelegenheit in den Werken des Michel Angelo dessen Bestrebungen zu verfolgen und einen Einblick darin zu gewinnen.

Die Figur des Adam, an der Hildebrand zurzeit arbeitete, gibt Zeugnis von seinem damaligen Streben. Dieses Motiv hat er zweimal (Abb. 5 u. 6) dargestellt. Bei Abbildung 5 sehen wir einen nackten Jüngling von schlankem Ebenmaß der Glieder, die Rechte aufgestützt auf einen Baumstumpf, in der linken eine Frucht haltend. Die edlen Verhältnisse, die feinentwickelten männlichen Formen, alles weist auf das Jünglingsalter hin; um Kinn und Wange sproßt der erste Flaum. Wie im Begriffe hervorzutreten und zugleich in beschaulichem Verweilen steht er vor uns, ein schönes Bild eines jungen Mannes. Die in Marmor ausgeführte Statue (Abb. 6) gibt uns ein Bild einer bereits reifer entwickelten Männlichkeit mit starkknochigen, volleren Gliedern, breiter, gewölbter Brust und rundlichen Lenden. Auch die Bewegung ist eine andere. Es tritt in dieser Gestalt mehr männliche Energie zu Tage, während der erste Entwurf ein still sinnendes Wesen zeigt. Die Ausführung in Stein hat noch nicht jenen Grad der Vollendung, der den späteren Werken eigen ist. Der Steinprozeß machte ihm in der ersten Zeit noch viel Mühe, er vermochte darin die Eigenart der Form noch nicht zur vollen Entfaltung zu bringen.

In eine etwas spätere Zeit fällt die Entstehung der Bronzefigur des Wasserträgers (Abb. 7). Diese zeigt uns, wie der Künstler einen weiteren Schritt in der klaren Formgebung unternommen hat.

Der jugendliche Körper ist in einem Moment dargestellt, in dem das infolge der Thätigkeit des Tragens verschobene Gleichgewicht des Körpers durch das Einstemmen des rechten Ellenbogens und das Balancieren mit dem linken Arme wiederhergestellt wird.

In charakteristischer Weise ist der jugendliche Körper in Bronze durchgebildet und zeigt bestimmte Formmerkmale in scharfumrissener Silhouette, ganz der Eigenart des Metalls gemäß.

Wenn wir auf die vorher entstandenen Figuren des schlafenden Hirtenknaben und des trinkenden Knaben zurückgehen, bemerken wir, wie der Künstler in dieser Epoche das Motiv des jugendlichen Körpers im Ausdrucke variiert, dabei immer individuelle Züge herausgreifend, die zugleich den allgemeinen Typus repräsentieren.

Während dieser Periode seines Aufenthaltes in Florenz entwickelte Hildebrand eine ungemeine Produktivität, wie ihm überhaupt in seinem ganzen Schaffen ein reger

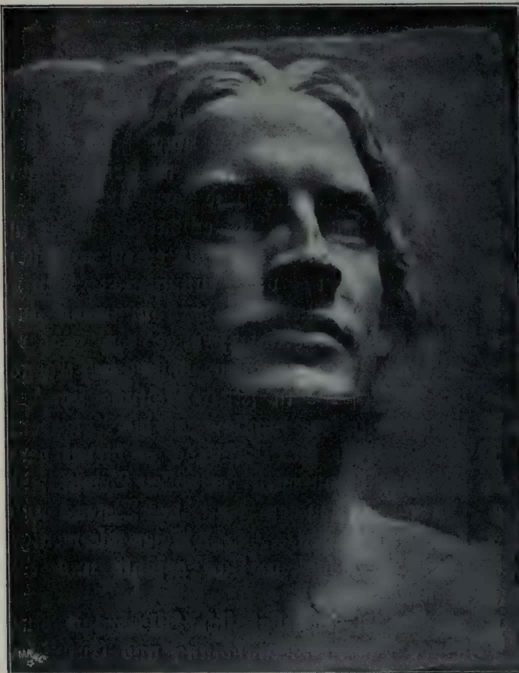


Abb. 34. Porträt. (Zu Seite 62.)

Drang eigen ist. Was sich ihm zu Hause, in der Familie oder im Leben und Treiben der Straße darbot, das erfaßte er mit künstlerischem Sinn. Alles gab ihm Anregung zur Bethätigung seiner schöpferischen Kräfte. So hat er damals jeden Freund und Bekannten, der sein Haus betrat, in einer Porträtzeichnung festgehalten; jede leere Wand (Abb. 8) erfüllte er mit Zeichnungen und Bildern seiner immer regen Phantasie. Es sind noch auf Holz gemalte Bilder vorhanden, die in einem einfachen und großen Stil eine Bauernfamilie darstellen; sie sind ganz in der sachlichen Art Holbeins gehalten, wovon Abb. 9 eine Probe gibt. Besonderes Talent entwickelte er für architektonische Gestaltung; dies äußerte sich vorderhand noch darin, daß er zahlreiche Pläne bis ins Detail ausführte und sich mit technischen Problemen und Anlagen beschäftigte. Bei all der regen Thätigkeit, die er im stillen entfaltete, sehen wir ihn jedoch nirgends mit solchen Plänen hervortreten oder sich an öffentlichen Aufträgen beteiligen. Im Gegenteil, er lehnte jede Aufforderung, die an ihn in diesem Sinne erging, ab mit der Begründung, daß bei solchen Aufgaben durch das Einsetzen von Laienkomitees und Konkurrenzwirtschaft das eigentliche künstlerische Moment in jeder Hinsicht beschränkt und in seiner Entwickelung gehemmt wird. Da sich der Künstler von öffentlichen Arbeiten fernhielt und seine Figuren meist als Studienarbeiten ausführte, so waren ihm eigentliche Aufträge nur durch Bestellungen von Porträts geboten.

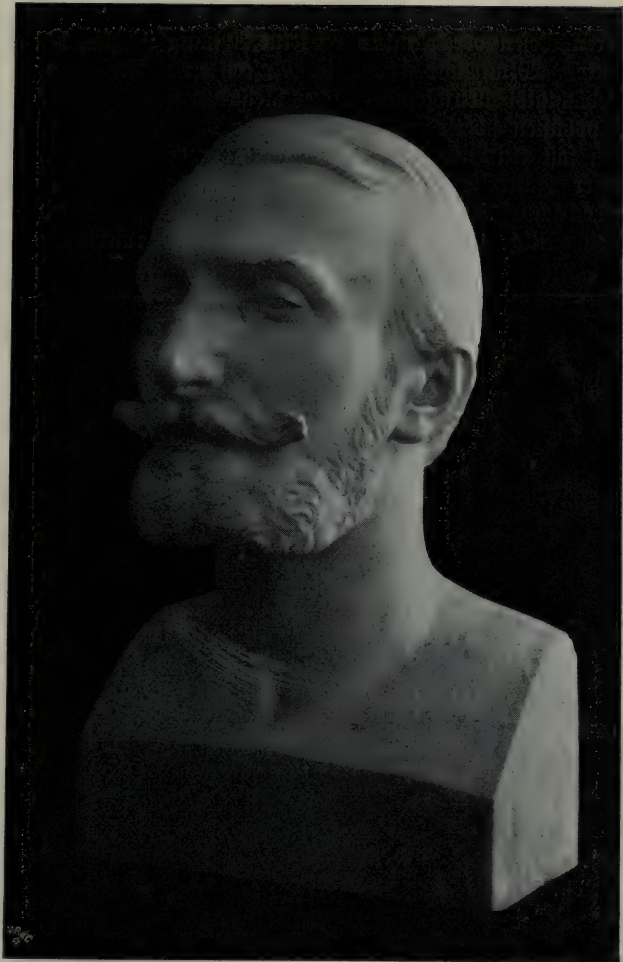


Abb. 35. Porträtbüste: Dr. Fiedler. Marmor. (Zu Seite 63.)

Er bemühte sich im Porträt der Individualität bestimmten Ausdruck zu geben und zugleich eine stilvollere Gestaltung anzustreben, als sie die Künstler seiner Zeit hervorzubringen wußten.

Im allgemeinen sind die Bildhauer noch darin befangen, die von ihren Vorgängern übernommene Büstenform beizubehalten, ohne sie selbständig weiter zu bilden. Unter einer Büste stellt man sich gewöhnlich ein ausgehöhltes Brustbild vor, das auf einem gedrehten Fuße ruht. Bei den Porträts aus der klassizistischen Periode ist die Darstellung ohne feineren künstlerischen Gehalt. Die Anregungen, die von außen her gegeben wurden, trugen nicht dazu bei, diese Kunstgattung zu heben. Man erteilte vielfach, wie z. B. in München bei der Ausschmückung der Ruhmeshalle, Massenaufträge zur Anfertigung von Büsten

berühmter historischer Persönlichkeiten, von deren Wesen der Künstler oft keine Ahnung hatte. Wenn wir daher in Museen und Gedächtnishallen die unendlichen Reihen von Gipsbüsten übersehen, so merken wir bald, daß fast ein Bild aussieht wie das andere; unser Interesse stumpft sich ab und wir gehen schließlich an ähnlichen Erscheinungen gleichgültig vorüber. Die naturalistische Richtung in der Plastik, die durch Begas, Tilgner und Wagmüller sich Bahn gebrochen hatte, änderte an den überkommenen Formen wenig, obwohl sich ihre Anhänger bestrebt zeigten, durch neue und eigenartige Ausdrucksmomente die Darstellung zu beleben. Wir können nicht umhin, auf eine Arbeit wie Begas' Porträt von Adolf Menzel hinzuweisen. Aber in der Gestaltung des architektonischen Gerüstes thaten auch diese Künstler wenig anderes, als daß sie das alte Modell nach Art der Perückenköpfe neu umkleideten und drapierten. In virtuoser Weise hat man bei diesen Einkleidungen Friseur- und Schneiderkünste erprobt. Weder die stilvolle Form, wie sie sich aus der Herme entwickelt hat, noch die prachtvollen Schöpfungen der Renaissance wurden beachtet; einzig wandte man sich den Darstellungen des Barockstils zu, wo das dekorative Moment ja auch sehr wirkungsvoll hervorgehoben ist, was aber nachzuahmen den Neuerern nicht gelingen wollte.



Abb. 36. Porträtbüste. Bronze. (Zu Seite 63.)

Von den Porträts, die Hildebrand während seines Aufenthaltes in der Arnostadt ausführte, ist besonders das um 1876 entstandene Bildnis einer Frau B. zu erwähnen (Abb. 10). Es zeigt uns die Dame als Halbfigur mit übereinandergefalteten Händen. Diese sind in ihrer überaus sorgfältigen Ausführung ein Meisterwerk. Ihr Bau und ihre plastische Gliederung könnten einen Anatomen zu eingehenden Studien begeistern; ihre Formgebung vervollständigt den individuellen Eindruck der ganzen Erscheinung. Die Gewandung ist dem Charakter des Bildes angepaßt, dabei doch einfach und natürlich.

In allem zeigt die Ausführung eine Sorgfalt der Durchbildung, wie sie nur das Ergebnis eines eingehenden liebevollen Naturstudiums und eines beharrlichen und besonnenen Fleißes sein kann. Einen noch höheren Grad von individuellem Gepräge gewahren wir in der Büste einer älteren Dame, die ebenfalls die Hände über dem Schoß gefaltet hält (Abb. 11). Ihre ganze Haltung verrät durch das Moment ausdrucksvoller, ja sprechender Gebärde ein gütiges teilnehmendes Wesen. Die Formgebung bringt die charakteristischen Merkmale in der Bildung des Gesichtes und der Hände, sowie des Kopfes und Oberkörpers zum Ausdruck; sie vermittelt den vollen

Lebenseindruck und unschwer ergänzen wir das Bild. Die Lebendigkeit wird noch dadurch erhöht, daß die in Terrakotta ausgeführte Büste die ganze Frische des Thonmodells übermittelt. In diesem Materiale ist auch die Lünette (Abb. 12) ausgeführt, welche von einem Früchtenkranz umgeben des Künstlers Frau und Kinder in jugendlichem Alter darstellt. Es erwies sich als ein ungemein fruchtbares Moment, in der reizvollen Erscheinung der Mutter mit ihren blühenden Kindern seinem Streben nach klarer Verteilung und Gestaltung der Massen Raum zu geben. Das gleiche Streben wird auch in der Figur des Sautreibers (Abb. 13), die als Brunnengruppe gedacht ist, bemerkbar. Die Figur zeigt in ihrer Anordnung ein einheitliches Gegenstandsbild, wobei das Moment der Kraftentwickelung zurücktritt, um als Eindrucksbild um so klarer zu wirken. Die lebhafte Bewegung der ganzen Gestalt, die Biegung und Drehung der Gelenke gibt dem Künstler Gelegenheit seine Kenntnis des Körperbaues darzuthun. In allem zeigt sich sein Bestreben, das Ganze als einen klaren räumlichen Eindruck zu fassen; immer hält er sich in den Grenzen, die der Plastik in ganz natürlicher Weise gezogen sind. Der moderne Realismus wurde von der Annahme geleitet, als handle es sich allein um die lebhaft empfundene Wiedergabe irgend eines Motives. Man versuchte selbst springende Tiere, fallende Körper im Moment der Bewegung darzustellen, Motive, wie sie im Bilde oder selbst im Relief noch durchaus möglich sind, hingegen in der Rundplastik gegen alle natürlichen Gesetze verstoßen. Allerdings ist mittels mechanischer Apparate alles möglich geworden, wie wir im Panoptikum sehen.

Noch während der Entstehung dieser Brunnengruppe bereitete der Künstler ein anderes Werk vor, in dem er sein Verhältnis zur Natur und seine Stellung zu den besonderen Aufgaben seiner Kunst darlegte. Die Figur des nackten Mannes (Abb. 14) bildet den Anfang einer neuen Periode in seinem Schaffen und ist zugleich das Produkt jahrelanger Erfahrungen und Studien. Sie bedeutet in der neueren deutschen Plastik einen Markstein, den Ausgangspunkt einer Richtung, die den nackten

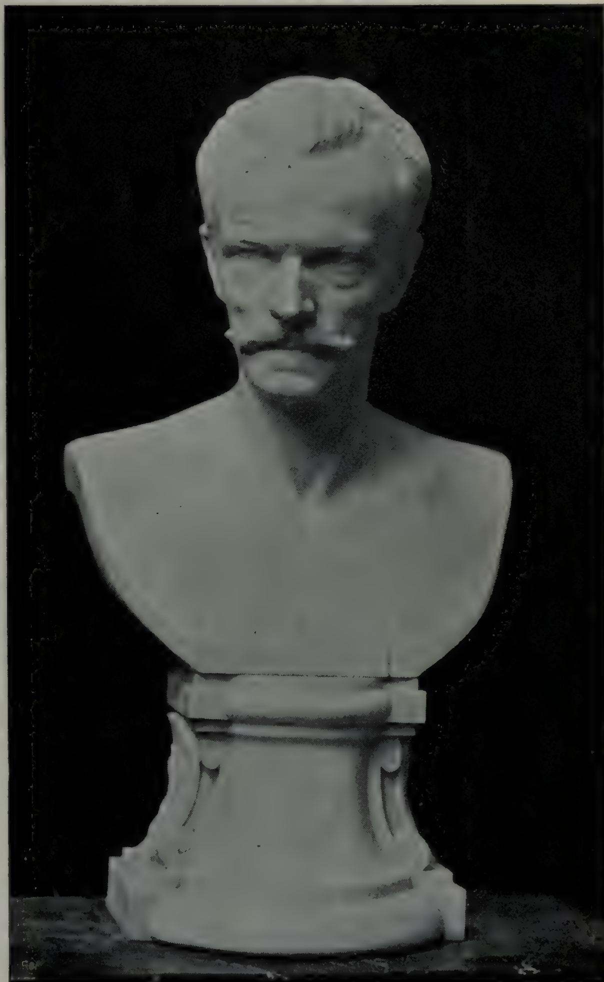


Abb. 37. Marmorbüste: Herzog Karl Theodor von Bayern. (Zu Seite 65.)

Menschenleib als das vornehmste Objekt der Bildhauerei aufs neue in seiner traditionellen Bedeutung bestätigt und das alte Thema in überraschend lebendiger Weise neu variiert. Es ist charakteristisch, darüber die Auslassungen von Cornelius Gurlitt zu lesen, der bei der Aufstellung der Figur in Berlin anwesend war und dem Künstler vorschlug, der Statue den Namen „Allein“ (!) zu geben. Auch in seiner Beschreibung legt er der Figur ein Motiv unter. Sie gibt aber nichts weiter als ein bloßes Erscheinungsbild in der ursprünglichen bildnerischen Auffassung wieder.

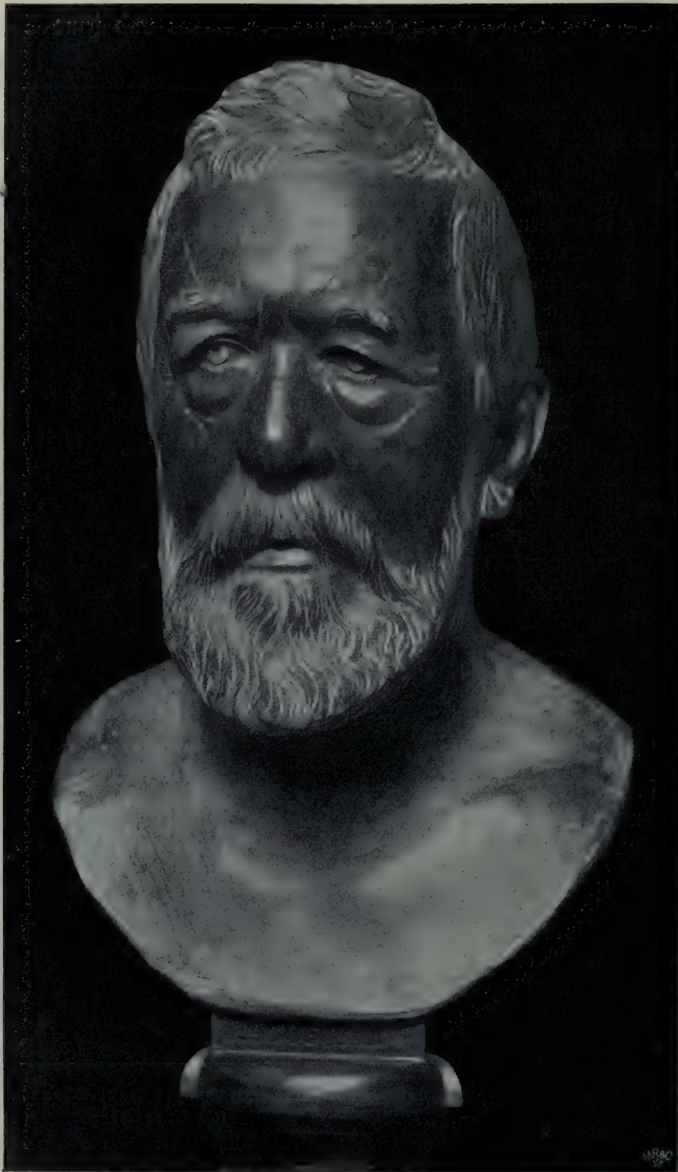


Abb. 38. Porträtbüste: Arnold Böcklin. Bronze. (Zu Seite 66.)

Wie natürlich steht dieser nackte Mann vor uns, so daß der Mensch sich darin



Abb. 39. Porträtbüste: Ignaz Döllinger. Bronze. (Zu Seite 66.)

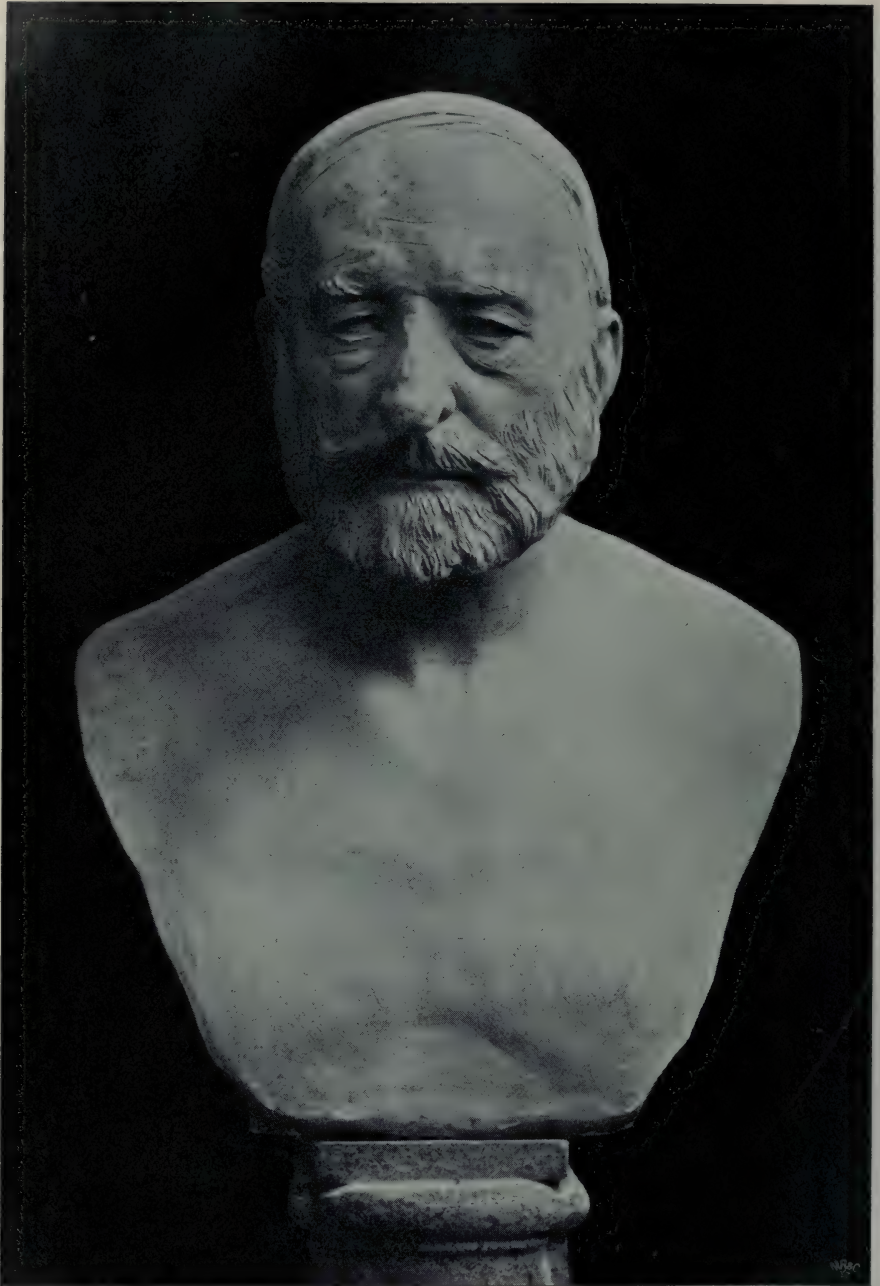


Abb. 40. Bronzebüste. (Zu Seite 66.)

wiedererkennend ausrufen möchte: Siehe da, ein Mensch! ein Musterbild reich an individuellen Zügen, nach der Natur gebildet. Das Streben des modernen Realismus, das Persönliche und Individuelle darzustellen und objektiv unserer Vorstellung zu vermitteln, findet darin seine vollkommenste Lösung. Bei der Betrachtung dieser Gestalt werden wir uns der besonderen Merkmale in Aufbau, Haltung und

Ausdruck des menschlichen Körpers erst wieder recht bewußt. Das statische Moment, das uns besonders in den ägyptischen Figuren so deutlich entgegentritt, kommt uns auch hier wieder zum Bewußtsein; in der Stellung der Beine, in dem herabhängenden linken Arm und der aufgestützten rechten Hand. Es gibt in der ganzen modernen Plastik nur ein Werk, das in dieser Hinsicht verglichen werden könnte, das ist Meuniers „Holzauslader“.

bloße Erscheinung im Innenraum und im Freien beobachtet. Das Resultat all dieser mannigfaltigen Beobachtungen faßte er in dem eben geschilderten Werk zusammen.

Die ganze Art der Formgebung ist für die Wiedergabe in Stein berechnet. Durch keinerlei Schwierigkeiten und Mißerfolge ließ sich der Künstler davon abbringen, die Technik der Steinarbeit so beherrschen zu lernen, daß es ihm möglich wurde, darin seiner Vorstellungsweise bestimmten Ausdruck zu geben. Im Adam gelangte die Formgebung wegen der noch mangelnden Sicherheit in der Behandlung des Steins noch nicht zu jener Feinheit der Ausführung, die uns den vollen Eindruck des Lebens vermittelt; hier aber wird er uns zu teil durch die eminent verständnisvolle Behandlung des Fleisches, der Ansatzstellen der Gelenke, das Hervortreten des Knochengerüstes u. s. w. Letzteres Moment ist für ein deutliches Erscheinungsbild von weittragender Bedeutung, indem wir in den Gelenken fixierte Punkte wahrnehmen, durch



Abb. 41. Marmorbüste. (Zu Seite 66.)

Die Statue des nackten Mannes können wir sozusagen als die Lösung eines Problems bezeichnen, das schon langerhand vorbereitet, sich wie ein roter Faden durch des Künstlers bisheriges Schaffen zieht. Immer bestrebt jedes Objekt als klaren räumlichen Eindruck zu fassen und auf möglichst direktem Wege zu verkörpern, hat Hildebrand sich lange damit abgemüht, bis ihm die Realisierung in so vollendeter Weise gelungen ist. Er hat zu Studienzwecken eigens einen schön gebauten Mann in sein Haus aufgenommen und ihn als

die uns der organische Aufbau des Körpers sofort fühlbar wird.

Im Aufbau und Gliederung dieser Figur gewahren wir einen durchaus idealen Maßstab, der aber doch von einer bestimmten Persönlichkeit abstrahiert ist. Absichtlich beschränkt sich der Künstler immer nur auf ein Objekt — nämlich die menschliche Figur; er sieht darin die Einheit aller künstlerischen Darstellung. Der Charakter strenger Einheitlichkeit, wie sie uns in der Statue des nackten Mannes entgegentritt, wird nicht zum wenigsten durch die Ausführung in Stein bedingt. Weder Thorwaldsen, noch Rauch, noch die Späteren haben ihre Werke selber in Stein ausgearbeitet; das ließen sie größtenteils in Italien nach ihren Modellen besorgen. Man sieht es diesen Arbeiten an, daß sie vom Gipsmodell auf den Stein übertragen wurden. Die ursprüngliche elementare Wirkung der Steinfigur liegt aber gerade darin, daß sich in ihrer ganzen Gestaltung und in der Eigenart des Stoffes das ruhig Seiende so deutlich empfinden läßt.

Indem der Künstler die Form direkt aus dem Steine herausgestaltet, muß er darauf dringen, gerade die Formmerkmale, welche in der Erscheinung am deutlichsten hervortreten, zu fixieren, und so gelangt er zu einer Bestimmtheit des Ausdruckes, die auf einem anderen Wege, wie z. B. dem des Modellierens, selten erreicht wird. Die Statue des nackten Mannes wurde 1887 von der Nationalgalerie in Berlin erworben.

Zur Gestaltung in Bronze gab das Motiv eines flötenspielenden Hirtenknaben



Abb 42. Porträtgruppe. Terrakotta. (Zu Seite 66.



Abb. 43. Porträtrelief in Stein. (Zu Seite 67.)

Anlaß. Die Bronze ist ein sehr geeignetes Material für die Darstellung freier, bewegterer Formen, wie sie dieses Relief (Abb. 15) zeigt.

Das Gebilde mutet uns ganz idyllisch an. Man meint, man müsse solch einem gutmütigen Jungen schon begegnet sein, wie er an einem schönen Sonntagsmorgen irgendwo in einem Wiesengrunde einhergeht und die Flöte bläst.

Einen mehr architektonischen Charakter zeigt eine nackte weibliche Figur (Abb. 16), die in einer Nische aufgestellt ist. Die sich ausbreitenden Arme in der anmutigen Geste, das Haar aufzunesteln, der Rhythmus der ganzen Formgebung, alles scheint wie für einen bestimmten Rahmen angeordnet, diesen zu erfüllen und zu beleben. In dem bronzenen Behälter für eine Aschenurne (Abb. 17), der etwa um 1885 entstand, äußert sich seine außerordentliche Zartheit der Empfindung in der Komposition und die Fülle seiner schöpferischen Kraft in der Erfindung und Gestaltung der Formen. In der Urne ruht die Asche von Karl Hillebrand, einem bekannten Historiker, mit dem unser Künstler seit dem Jahre 1872 eng befreundet war. An den Ecken dieses Behälters sind ganz besonders schön durchgebildete musizierende Kindergestalten angebracht. Es wird kaum eine wirksamere und edlere Form für ein solches Gefäß gefunden werden, das so wie dieses eine weihevolle Stimmung verbreitet. In solcher Weise das Andenken an das Leben fort und fort zu erneuern, vermag nur die Kunst. Wir erinnern uns hierbei der schönen Worte eines Dichters: „Mit Satyrlarven und mit Blumenkränzen umgab das Altertum den Sarg, der heiter die verblichene Hülle barg."

Dieses Werk ist in einem Wohnraume aufgestellt und verleiht seiner Umgebung einen vornehmen und stimmungsvollen Charakter. Ähnliche Aufgaben führten Hildebrand auch zur Gestaltung von Werken, bei denen er seiner Neigung zu tektonischen und ornamentalen Gebilden genug thun konnte. Erst in neuerer Zeit ist die

Lust, gleich den alten Meistern sich der Gestaltung alltäglicher Dinge zuzuwenden, wieder erwacht. Heutzutage bilden sich Künstler von Ruf etwas darauf ein, einen Schrank, einen Fußschemel oder einen Stuhl auszuführen. Bei Hildebrand entspringt dieses Bedürfnis keiner Geschmackswandlung, er folgt darin nicht der Richtung der Mode, sondern von Anfang an sehen wir ihn ja schon im ganzen Bereich seiner Kunst vielseitig thätig. Dieser Veranlagung verdankt auch der Marmorbrunnen (Abb. 18) seine Entstehung. Er ist in seiner ganzen Anordnung durchaus neu, eigenartig und anmutig gebildet. Die einfachen tektonischen Formen sind reich und prächtig mit allerlei plastischen Motiven belebt; die Ausführung in Marmor ist meisterhaft. Weit entfernt von der primitiven, nüchternen Gestaltung, die ähnliche Gegenstände jetzt so häufig erfahren, bietet sich uns hier ein vollendetes, reifes Kunstwerk dar. Hildebrand zeigt uns damit, wie man auf der Basis der Tradition weiterbauen und in seiner Weise darin immer Originelles schaffen kann. Von Porträtbüsten entstanden in derselben Periode die trefflich charakterisierten Bildnisse der Frau C. Sch. (Abb. 19) und



Abb. 44. Marmorbüste. (Zu Seite 67.)

gabe seiner Kunst sieht, ergibt sich aus jenen Genrefiguren idyllischen Charakters, in welchen er gewissermaßen die Summe seiner Naturstudien zu einer höheren Einheit verschmolzen hat."

Gemeint sind damit Arbeiten, wie der schlafende Hirtenknabe, der trinkende Knabe, der Wassergießer u. s. w. Der Schluß des Berichtes sagt: „Hildebrand steht heute im achtunddreißigsten Lebensjahre. Ein Dutzend Jahre hat er in stiller, unablässiger Thätigkeit in Florenz zugebracht, und was hat Deutschland in dieser Zeit für ihn gethan? Zwei öffentliche Sammlungen haben je eine Marmorstatue von seiner Hand erworben. Das war alles. Im übrigen war der Meister auf einige wenige Kunstfreunde angewiesen, welche seinen Schöpfungen eine verständnisvolle Teilnahme entgegenbringen."

Im Jahre 1886 bereitete der Künstler in dem „Kugelspieler" (Abb. 21) wiederum ein Hauptwerk vor, bei dem er von ganz bestimmten Voraussetzungen ausging. Man kann mit dieser Figur das Einsetzen eines neuen Abschnittes in der Entwickelung Hilde-



Abb. 47. Relief: Leda. Stein. 60 cm. (Zu Seite 67 u. 69.)



Abb. 48. Relief: Panischer Schrecken. Gips. 120 cm. (Zu Seite 70.)

brands bezeichnen. In mehreren Skizzen versuchte er sich über die Stellung und Anordnung der Figur ganz klar zu werden und in Bewegung und Haltung zu immer größerer Einheit zusammenzufassen. Die Darstellung zeigt einen nackten Jüngling in einer Stellung, wie wir sie beim Kugelspiel häufig beobachten können. Diese Haltung ergibt ein ungemein ausdrucksvolles Bild. Alles ist daran Spannung, die sich im nächsten Moment in Aktion auflöst. Im nackten Manne sehen wir die Form im Zustand des ruhenden Seins, hier als Funktionsausdruck. Die Formgebung ist einfach und großartig, alles Detail ordnet sich dem Gesamteindruck unter. Der Körper strebt nach vorne, wobei die Füße als Ruhe- und Stützpunkte dienen. In der Hebung und Senkung des Schultergürtels, in dem Aufstützen und der Bewegung der Arme: in allen Teilen tritt die aktive und passive Spannung der Muskeln deutlich hervor. Sein ungemeines Formgefühl und Verständnis für den Bau des Körpers zeigt sich uns in der außerordentlich sorgfältigen Durchbildung der Gelenke als der Bewegungszentren. Die plastischen Wirkungen erhalten durch die offenbare Energie der Ausführung in Stein für uns erhöhte Anschaulichkeit und gesteigertes Leben. Die Statue ist im Besitze von Robert von Mendelssohn in Berlin.

Derselben Periode gehört auch die Bronzefigur (Abb. 22) an, die einen jungen Mann auf einem Felsen sitzend zeigt; in Haltung und Ausdruck offenbart sich ein ungemein frisches Naturgefühl. Wir erinnern uns, schon in ähnlicher Positur einen kühnen Alpensohn von vorspringendem Felsblocke scharf ins Thal hinabspähen gesehen zu haben, wobei sich die Umrisse des Körpers bestimmt und klar gegen die Luft abheben. Die Art, wie er den Wasserkrug ausgießt, ergibt eine anmutige Abrundung des Bildes. Dieses Motiv eignet sich vortrefflich als Brunnenmodell zur Gestaltung in Bronze. Die Darstellung gibt die schöngebildeten, jugendlichen Formen, die, so will es uns scheinen, leicht und behende sich regen. Ein Bronzebild von ungemeiner Natürlichkeit und Energie im Ausdruck ist auch die Statue des Merkur (Abb. 23); ein Bild jugendlicher Elastizität und Kraft. Mit feinem Gefühl ist darin die Natur groß und stilvoll wiedergegeben.

Nichts mehr erinnert an ein Modell; es ist eine freie Übersetzung aus der Natur und doch ganz individuell und eigenartig — gleichsam auch eine Porträtstatue. Die Formgebung ist in allen Teilen charakteristisch und bestimmt durchgeführt, und meisterhaft die Behandlung in Bronze. Dieses Mittel ist so recht geeignet dazu, die Schönheit des männlichen Körpers wiederzugeben. Die Statue ist im Garten des Kunstgewerbemuseums in Weimar aufgestellt. Kugelspieler, Wasserausgießer und Merkur haben als Grundmotiv die Darstellung des nackten jugendlichen Körpers gemein. Von alters her ist dieses Motiv beliebt; in un=



Abb. 49. Relief: Christus. Stein. 1 m. In der Erlöserkirche zu Schwabing-München.
(Zu Seite 67.)

zähligen Variationen kehrt es in der antiken Plastik wieder, meist auch ruhige Momente oder Gesten beim Spiel darstellend. Das ausgesprochene, sichere Stilgefühl, mit dem Hildebrand das Motiv behandelt, ist ein der Antike ähnliches; in der Formgebung ist er ein ganz anderer. Ausdruck und Geste sind ganz bestimmten Erscheinungen abgelauscht, die Durchbildung der Formen verrät ein ungemeines Naturstudium, er schöpft aus demselben unversieglichen Quell, aus dem die Alten auch schöpften. Hierin nähert er sich diesen bei weitem mehr, als Nachahmer es jemals vermochten. Thorwaldsens nackte Gestalten stehen eben aus Mangel an einem sorgfältigen Naturstudium um so weiter von den antiken Vorbildern ab, je mehr sie sich gegenständlich denselben zu nähern scheinen. Hildebrand war sich von Anfang an des Wesens seiner Kunst in einem ungewöhnlichen Grade bewußt. Durch das Studium der alten Meisterwerke verlor er nichts vom Salze seiner Eigenart, wohl aber mochte er dadurch all seine Anschauungen befestigt und bestätigt finden. So kam er auch, durch mannigfache Erfahrung geleitet, dazu die künstlerischen Wirkungen des Reliefs zu ergründen. Er sah in dem Relief einen ganz bestimmten Ausdruck unseres Verhältnisses zur räumlichen Natur, wobei sich ergab, daß besonders das antike Relief mit seinen Anschauungen übereinstimmte. Und so fand Hildebrand darin die Grundlage der künstlerischen Gestaltung überhaupt.



Abb. 50. Relief. Stein. 1 m. (Zu Seite 67.)

Die Eigenart des Reliefs beruht darin, daß uns alles Körperliche als eine einheitliche Erscheinung, als ein Flächenbild entgegentritt. In seinem Buche „Das Problem der Form“ sagt Hildebrand darüber: „Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallelstehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie berühren. Die Figur lebt sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße, und jede Form strebt in der Fläche sich auszubreiten, d. h. sich kenntlich zu machen.“ Die Darstellung einer Figur im Relief muß immer eine solche sein, daß die Vorderfläche derselben ein deutliches Bild des Gegenstandes darbietet; immer ist die vordere Fläche das Wesentliche für die Erscheinung, das Tiefenmaß hat für die Anschauung nur bedingte Geltung. Die Entstehung des Reliefs läßt sich an alten Werken deutlich verfolgen. Wir sehen, wie es allmählich aus der Zeichnung entstand. Indem man die Kontur mehr in die Fläche einschnitt und vertiefte, ergab sich eine lebhaftere Licht- und Schattenwirkung; die Zeichnung gewann mehr an Wirkung. Wohl zuerst im Verein mit der Architektur zur Ausschmückung und

Belebung großer Flächen verwendet, kam man schließlich bei lebhafterer Gliederung der Massen dazu, auch die Formgebung des Reliefs zu steigern. So entstanden nach und nach alle Abstufungen vom Basrelief bis zum Hautrelief. Die Art der Formgebung hängt ganz davon ab, für welchen Standort das Relief bestimmt ist. So sehen wir z. B. bei Bauten, wo alles elementaren Wirkung des Reliefs vielfach entgegengearbeitet wird, indem man ohne jede Übereinstimmung mit der Gesamtfläche des Baues die Plastik nach Belieben da und dort anbringt.

Unser Künstler zeigt uns in einer Reihe von Arbeiten (Abb. 24 bis 31), wie er die Prinzipien des Reliefs anzuwenden versteht und ein wie weiter Spielraum



Abb. 51. Relief. Stein. 65 cm. (Zu Seite 67.)

im Freilicht steht und es wesentlich auf eine deutliche Fernwirkung ankommt, das Hochrelief bevorzugt; ja viele solcher Gruppen, besonders die für ein Giebelfeld gedacht sind, werden oft als Rundplastik behandelt. Wiederum sehen wir an Bauten wie die Propyläen in München, das Relief ganz flach gehalten, den einfachen Wandflächen entsprechend. An Barockbauten ist die Formgebung ganz dem Charakter der umgebenden Architektur angemessen. Nur heutzutage bemerken wir an Hausfassaden, wie der darin der Phantasie gegeben ist. Eine Darstellung gibt ein idyllisches Bild (Abb. 24). Eine weibliche Gestalt greift nach den Früchten eines Baumes; ein Mann sitzt ruhig dabei. Dasselbe Motiv könnte ebensogut auch in einem Gemälde festgehalten sein. In der Geschlossenheit und Raumeinheit gibt das Relief sozusagen das Voluminöse des Äthers; Licht und Luft scheinen darin wie zu plastischen Formen verdichtet. So haben wir beim Anblick der herrlichen Reliefs der Bogenschützen



Abb. 52. Grabmal aus Stein. (Zu Seite 76.)

(Abb. 25 u. 26) eine Empfindung, wie wenn Freiluft uns anweht; der Blick weitet sich und in unseren Muskeln zuckt es; sie spannen sich straffer. Seine Muse beut uns hier freie Kinder der Natur, die in Ruhe und Behaglichkeit das Dasein genießen oder thätig ihre Kräfte regen. In einer anderen Darstellung (Abb. 27) sehen wir ein glückliches Geschöpf mit aufgeschürztem Kleide dahinschreiten, in seinem Schoße die Gaben der früchtereifenden Erde; ein ähnliches Motiv wiederholt sich in der jugendlichen „Mutter Erde“ (Abb. 28). Der Charakter des Reliefs „Die Badenden“

(Abb. 29) nähert sich mehr der malerischen Bildwirkung; es befindet sich eingemauert im Vestibül seines Hauses und erhält das Licht von der Seite. Dadurch und durch farbige Abtönung wirkt es ungemein stimmungsvoll ganz im Rembrandtschen Sinne.

In der neueren Plastik macht sich immer mehr das Bestreben bemerkbar, das Relief malerisch zu behandeln, sozusagen nach Licht- und Schattenwirkungen. Man versucht jeden momentanen Effekt, wie er durch die Beleuchtung und Stimmung des Raumes hervorgebracht wird, auch im Relief zu fixieren. Man malte sozusagen mit dem Modellierthon und verfiel auf mancherlei Probleme und Experimente, die über den Rahmen der Plastik hinausgehen. Anderseits entstand eine Art Rundplastik, mit Motiven, die am besten im Relief ihren Ausdruck fänden. Hildebrand sagt darüber: „Wenn wir in unserer Zeit so häufig die Beobachtung machen, daß Vorstellungen eines Vorgangs, anstatt in Reliefdarstellung ihren natürlichen Ausdruck zu finden, barbarischerweise als Rundplastik zur Darstellung kommen, so hängt das zum Teil damit zusammen, daß zu Reliefdarstellungen fast gar keine Gelegenheit mehr gegeben ist. Denken wir an die vielen Denkmäler, an Kirchenwände oder andere Bauten sich anlehnend, an die Tempel, Triumphbögen ꝛc., wie sie frühere Zeiten zeigen, so ist diese Plastik viel reicher als die freistehende Rundplastik." In neuerer Zeit sehen wir in München verheißungsvolle Ansätze zur Hebung der Reliefplastik infolge der Anregungen, die von Hildebrand und den nach seinen Intentionen arbeitenden jüngeren Künstlern ausgehen.

Wenn wir diese Arbeiten an den neuen Monumentalbauten wie Museen, Kirchen und Schulhäusern sehen, bemerken wir wohl, daß man sich dabei an die Formen der Tradition anlehnt und sich oft einer archaistischen Ausdrucksweise bedient, die uns manchmal befremdlich anmutet. Man darf dabei nicht vergessen, daß die moderne Plastik diese Lehrjahre nötig hat, um erst wieder die Technik zu erlernen und sich eine klare Gestaltungsweise anzueignen. Dieses kann sich am besten im Anschluß an die Tradition im Hineinleben in das künstlerische Erbe unserer Väter vollziehen.

Da und dort entwickelt sich wie im Mittelalter aus starrem Gemäuer heraus ein plastisches Gebilde, in dem sich ein ungemein frischer Natursinn ausspricht. Der ganze Bilderreichtum unserer Volksphantasie findet ja im Relief seinen unmittelbaren Ausdruck. Ebenso wäre an Grabmälern, Epitaphien, Medaillen, Plaketten ꝛc. ein reiches Feld der Bethätigung für die Reliefplastik geboten.



Abb. 53. Skizze zu dem Bismarckbrunnen in Jena. (Zu Seite 77.)

Das Prinzip der Reliefanschauung hat in gewisser Hinsicht für die Rundplastik wie für die Architektur Geltung. Bei vielen antiken Statuen, z. B. dem Diskuswerfer, läßt sich deutlich das Bestreben erkennen, die Formen möglichst übersichtlich groß und einheitlich anzuordnen. Dadurch entsteht eine Wirkung, die der des Reliefs entspricht. Wir können so die Figur von bestimmten Seiten aus als einheitlich in sich geschlossenes Bild übersehen. Eine solche Anordnung zeigen der Kugelspieler und auch der Wittelsbacher Brunnen in all seinen Teilen.

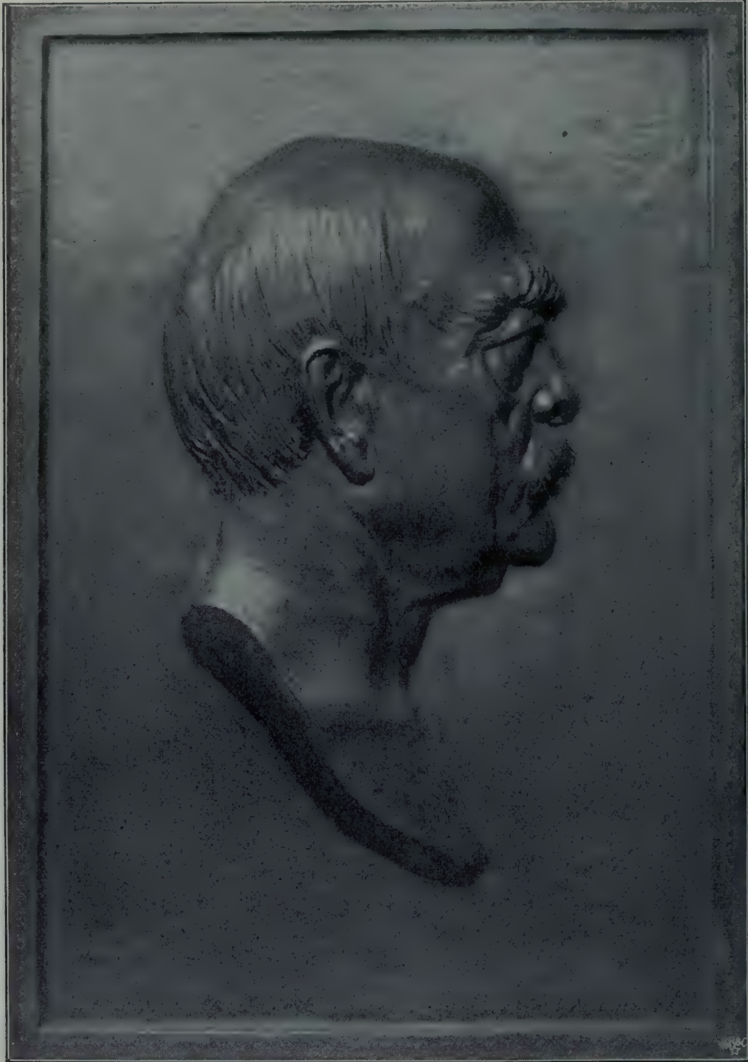


Abb. 54. Porträtrelief: Bismarck. Überlebensgröße in Bronze. (Zu Seite 77.)

Durch seine vielseitigen künstlerischen Arbeiten und Erfahrungen wohl vorbereitet, trat Hildebrand im Jahre 1889 aus Anlaß des Preisausschreibens für das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin zum ersten Male mit einem großen architektonischen Projekt in die Öffentlichkeit. Sein Entwurf (Abb. 32 u. 33) mit dem Motto:

Raum. Das Bild des Kaisers thront in einer Nische. Reliefs an den Wänden bieten in lapidaren Zügen Vorgänge aus seinem Herrscherleben. An diese Halle schließt sich eine weitere an, in der Nischen für die Statuen seiner Paladine und aller jener Männer vorgesehen sind, die sich um die Gründung des Reiches verdient gemacht. Der Bau sollte der Erinnerung an einen großen Toten geweiht sein und war geplant in eine landschaftliche Umgebung fern von dem Lärm der Großstadt. Stille Größe und Einfachheit spricht sich darin aus.

Wäre dieses Projekt ausgeführt worden, so wäre damit im Geiste Schinkels das Berliner Stadtbild um einen Bau von großartigem monumentalem Charakter bereichert worden. Doch zeigte man damals wenig Sinn für eine architektonische Ausführung; man wollte in dem Denkmal nicht so sehr das allgemein Menschliche am Herrscher verklärend zum Ausdruck bringen, als vielmehr diesen in realistischer Darstellung gefeiert sehen. Ein Berichterstatter, der das Ergebnis der Konkurrenz bespricht, läßt sich über Hildebrands Entwurf folgendermaßen aus: „Auf der einsamen Höhe bei Regensburg oder bei Kelheim ist ein solcher Ort des ‚Ernstes und der Stimmung‘ angemessen, nicht aber in dem Volksgewimmel des Berliner Tiergartens.“ Und ein anderer sagt: „Hildebrand, eingesponnen in seine Florentiner Einsamkeit, konnte nicht wissen, was sich für eine vom hauptstädtischen Leben und Treiben umtoste Stätte paßt.“ Wieder einer meint: „Wer einen solchen Entwurf mit einem Preise auszeichnet, verleugnet die ganze Bedeutung des in der deutschen Kunst aus langem Schlaf erwachten Nationalgefühls.“ Es ist eine ziemlich allgemeine Anschauung, als müsse das Nationalgefühl bei der Ausführung von Denkmälern seinen Ausdruck finden in Haufen starrender Waffen und brüllender Löwen, in voll pathetischer Begeisterung sich reckenden und streckenden Gestalten, über deren Gewimmel hoch zu Rosse der Held thront. Man empfindet beim Anblick eines solchen Denkmals eine quälende Unruhe, weil das Auge in diesem chaotischen



Abb. 58. Detail vom Wittelsbacherbrunnen. Figurengruppe. Stein. (Zu Seite 81.)

Durcheinander vergebens nach einem Ruhepunkt sucht, von dem aus es das Ganze übersehen und in sich aufnehmen könnte. Die Plastik allein vermag ohne die Architektur keine monumentalen Wirkungen hervorzubringen. Die Steigerung einer realistisch behandelten Porträtstatue ins Monumentale ist eine Aufgabe, die der modernen Plastik bisher immer mißlungen ist. Mit treffenden Worten gibt der Künstler seiner Anschauung darüber Ausdruck: „Ein jedes Kunstwerk hat seine Region der Vorstellung, regt die Phantasie in einer bestimmten Richtung an. Ein modernes Standbild, ein Porträt in moderner Kleidung gibt den Menschen nicht als Naturgebilde, sondern als stark ausgeprägtes Zeitprodukt. Barttracht und Kleidung spielen meistens eine solche Rolle, daß unser Interesse ganz eng umgrenzt und lokalisiert wird. Die Ideen, die durch das Standbild wachgerufen werden, sind meist speziell patriotische, modern-politische, und nirgends führt die Erscheinung zu einem allgemein Menschlichen oder gar Poetischen.



Abb. 59. Detail vom Wittelsbacherbrunnen. Maske. Stein. (Zu Seite 82.)

Wenn in anderen Zeiten es dem Künstler möglich war, den Vorstellungshorizont eines Standbildes zu erweitern, sei es wie im Altertum, wo die Tracht eine ganz ursprüngliche war, bei der die nackte Gestalt des Menschen die Oberhand behielt, oder wie noch in späteren Jahrhunderten, wo der Künstler ganz frei mit der Tracht schalten und walten konnte, wenn das Kostüm hinderlich wurde, etwas Typisches zu schaffen, so ist es heute gerade um-

gekehrt der Wille der Zeit, die statistische Treue der Lebenserscheinung festzuhalten und vor allem diese zu geben, ohne Rücksicht auf ihre künstlerische Tragweite . . .

Es wird bei der Aufstellung, bei der Einreihung eines Standbildes in eine Umgebung immer die Frage entstehen, wie sich diese Welt vereinigt mit der, welche die



Abb. 60. Detail vom Wittelsbacherbrunnen. Maske. Stein. (Zu Seite 82.)

Umgebung ausdrückt. Klar ist es, daß, wenn der gleiche Geist in den beiden lebt, die Einigung am natürlichsten zu stande kommt. Es liegt deshalb am nächsten, ein modernes Standbild zwischen moderne Architektur zu setzen. Es bleibt dann nur noch zu überlegen, ob man es aus speziellen künstlerischen Gründen besser da oder dort, so oder so einreiht, nicht aber besteht die Sorge, im allgemeinen einen Mißgriff zu thun. Überhaupt ist das Geisteselement, mit dem die Plastik innig zusammenhängt, die Architektur. Diese als Menschen- und Kulturprodukt ist die Atmosphäre, in der die Plastik natürlich entsteht. Die Plastik erscheint als die natürliche Fortsetzung der architektonischen Gestaltung, sobald die architektonische Situation überhaupt die Elemente zu einer künstlerischen Weiterbildung enthält. Solche Situationen sind nun freilich in unseren modernen Städten und in dem heutigen Verkehrsgetriebe schon sehr selten, und oft ist es dieser gänzliche Mangel, der dazu veranlaßt, sogenannte Anlagen für die Aufstellung der Plastik zu benützen . . ."

Indem unser Künstler in den meisten seiner Reliefs und in Entwürfen zu einem

Monumentalbau sich bestrebt zeigt, seine Kunst allgemeinen Aufgaben zuzuführen, beschränkt er sich im Porträt auf das Spezielle. Er will durch die Form das Bleibende und Ruhende in der Erscheinung darstellen. Als Typus seiner Porträtauffassung könnte man Holbein anführen. Wie bei diesem das Bestreben vorherrscht, oft durch ein interessantes Gepräge. Aber zumeist ist dieser Ausdruck das Resultat von rein persönlichen Vorstellungen, die im Künstler durch das Objekt angeregt werden und die er nunmehr der Darstellung sozusagen als Folie unterschiebt. Diese Ausführungen erweisen sich dem wirklichen Thatbestand gegenüber als willkürlich, sie



Abb. 61. Detail vom Wittelsbacherbrunnen. Maske. Stein. (Zu Seite 82.)

die Erscheinung so objektiv als möglich wiederzugeben, so auch bei Hildebrand; man hat deshalb seine Darstellung des Persönlichen oft kühl und teilnahmslos genannt. Wie man Holbeins Kunst oft der des Frans Hals gegenüberstellt, um mit des letzteren Künstlers Art das Moment einer mehr temperamentvollen, subjektiveren Auffassung zu bezeichnen, so stellt man auch Hildebrands Porträt zuweilen gern stark pointierte, moderne Bildnisse an die Seite. Diese fesseln erscheinen als bloße Voraussetzungen, wenn nicht eine genaue Kenntnis der Person zu solcher Darstellung berechtigt. In letzterem Falle ist dann allerdings ein Meister im stande, ein geradezu einzigartiges Bildnis der Persönlichkeit zu schaffen. Bei der Veränderlichkeit der Züge wird er aus vielen Momenten den fruchtbarsten wählen, in dem das Individuelle in der Erscheinung deutlich hervortritt (Abb. 34). Wir halten gewöhnlich das Bild einer Person nicht im

Zustande des Affekts fest, sondern im Zustande der Ruhe. Die Natur liebt es, die feinen Züge, in denen sich das individuelle Leben ausdrückt, gleichsam nur verschleiert anzudeuten. Eine objektive Darstellung hält daher auch nur das ruhig Seiende fest.

durch diese Beschränkung in der Wiedergabe der realen Faktoren der Erscheinung entfaltet er eine große Mannigfaltigkeit an Typen. Man darf nur seine Arbeiten miteinander vergleichen (Abb. 35 u. 36), um zu bemerken, daß uns aus jeder das besondere Wesen der Persönlichkeit, in plastische Formen übersetzt,



Abb. 62. Detail vom Wittelsbacherbrunnen. Maske. Stein. (Zu Seite 82.)

Hildebrands Porträtkunst basiert auf dieser Voraussetzung, er gibt nicht mehr, als was positiv schon gegeben ist. Aber er gibt mehr, als wir für gewöhnlich annehmen, weil er durch seine Darstellung jene Formen, die gewisse Funktionen zum Ausdruck bringen, deutlich hervortreten läßt. Seiner Natur widerstrebt es, sich in der Darstellung unbestimmter Empfindungen und Reflexionen zu ergehen. Aber gerade

entgegentritt. Wir bemerken gleich im Anfange seiner Thätigkeit an der Büste von Theodor Heyse den Grundzug seiner objektiven Auffassung. Als das Wesentliche der geistigen Natur ist hier nur der Kopf wiedergegeben: alles Interesse konzentriert sich auf diesen. Wir sehen im Bau des Schädels, wie die Natur hier gleichsam ein Gefäß schuf für den Vorgang des Denkens. Wir vermögen im Auge seine Bewegungs-

und Ausdrucksfähigkeit nachzufühlen; ebenso ausdrucksvoll sind die eigenartigen Züge um den Mund. Uns erscheint der Kopf belebt, weil alles daran so klar auf seine Bestimmung hinweist; die Eigenart und Bedeutung dieses Mannes konnte nicht deutlicher und nachdrücklicher gegeben werden. Wenn man bedenkt, daß diese Arbeit von dem kaum sechsundzwanzigjährigen Hildebrand herrührt, ist man erstaunt; man vermutet in dem Werk eine energische männliche Hand. Die Ausführung ist in Marmor; die Person des greisen Gelehrten erfährt hierin eine Art Verklärung. Besonders stark tritt auch die Individualität hervor in der Büste jener älteren Dame, die die Hände über dem Schoße gefaltet hält. Sie neigt den Kopf leicht zur Seite, und diese Wendung im Verein mit der ausdrucksvollen Geste der Hände gibt dieser Persönlichkeit ein sehr lebensvolles Aussehen. Diese Bewegung hat etwas ungemein Natürliches, wie ja die Unbefangenheit in Haltung und Ausdruck so fein der Natur abgelauscht sind.

Die ganze Durchbildung zeugt von tiefem Verständnis und ungemeiner Sorgfalt. Trotz der eingehenden Durchbildung im Detail sind Hildebrands Büsten doch so gehalten, daß sie stets eine zusammengedrängte einheitliche Erscheinung bieten. Seine strenge objektive Auffassung kommt besonders solchen Dargestellten zu gute, die als Persönlichkeiten weniger Interesse erwecken. Es gibt Porträts von seiner Hand, die schon allein durch ihre außerordentlich durchgebildete Form wirken. In verschiedenartigen Werken tritt ein architektonisches Moment in der Gestaltung auf. Sie gemahnen in ihrer vornehmen Sachlichkeit an Rauchs Werke, nur daß Hildebrands eingehenderes Naturstudium die Darstellung viel mehr belebt. Dieser Eindruck wird noch erhöht durch die Ausführung in Marmor. Jede Arbeit zeigt darin die ganze Frische und Schärfe seiner Beobachtung. Es ist, als wenn er jeden Eindruck unmittelbar festgehalten hätte, denn auf dem gewöhnlichen Wege der Übertragung von Gipsmodell auf den Stein geht sonst viel verloren. Dazu kommt noch gewöhnlich bei



Abb. 63. Detail vom Wittelsbacherbrunnen.
Ansicht der Wandung des großen Brunnenbeckens. Nischen mit Wasserspeiern. Stein. (Zu Seite 82.)

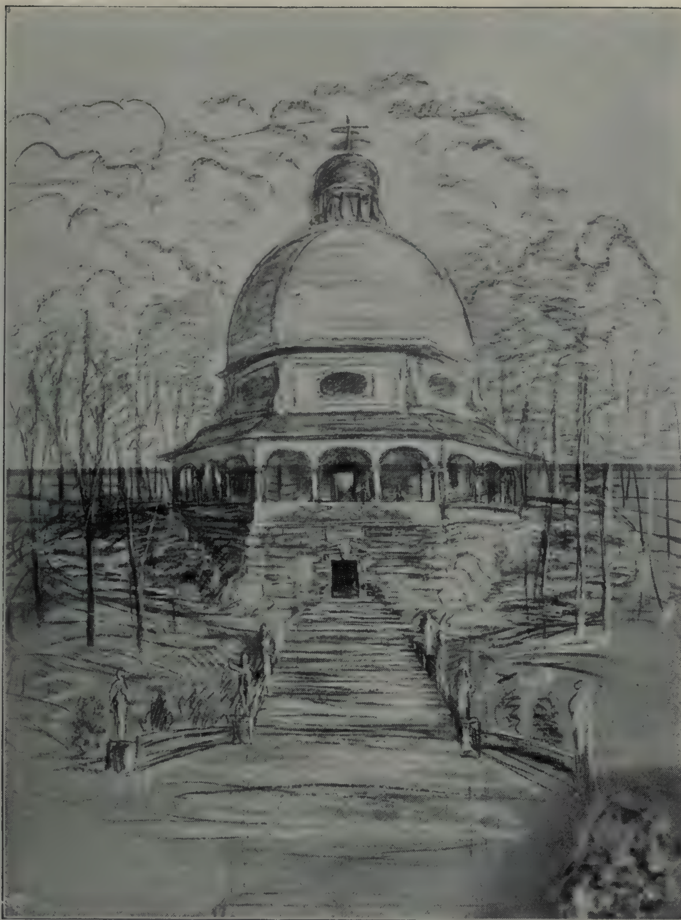


Abb. 64. Skizze zu einer Votivkirche. (Zu Seite 85.)

den meisten Bildhauern eine große Unsicherheit in der Meißelführung. Lange Zeit mußte man die Ausführung von Porträts in Marmor geschickten Italienern überlassen; auch gegenwärtig müssen sich noch viele Künstler so behelfen. Wenn man Hildebrands Arbeiten gesehen hat, erkennt man, wie er nur auf direktem Wege zu dem vollkommensten Ausdruck seiner Intentionen gelangen konnte. Eine vorzügliche Arbeit ist die Büste des Herzogs Karl Theodor von Bayern (Abb. 37). Auch das persönliche Moment tritt daran in markantem Ausdrucke hervor. Eigenartiges Leben verraten die Augen; sie lauern gleichsam in ihren Höhlen. Alles Leben konzentriert sich im Blicke; während es sich in der starren Ruhe der übrigen Züge latent äußert. Die mächtige, eigenartig geformte Stirn, die energischen Linien um Nase und Mund vervollkommnen das charakteristische Bild. Die moderne Malerei kann sich in der subjektiven Wiedergabe der Persönlichkeit nicht genug thun, besonders Lenbach leistet hierin Außerordentliches. Er bringt durch Farbe und Beleuchtung berückende Effekte hervor. Die Malerei kann mit wenig Mitteln einen lebendigen Eindruck auf die Leinwand bannen; sie vermag ja durch seine Nüancierungen in Farbe und Licht den Ausdruck des Auges ungemein zu steigern. Der Plastik dagegen stehen weit weniger Mittel zu Gebote; durch die Form kann nur das Animalische des Auges wiedergegeben werden; die belebende Wirkung des Blickes fehlt. Lange Zeit suchte man lebendigere Wirkungen zu er=

reichen, indem der Augapfel an der Stelle der Iris ausgehöhlt wurde. Solange eine solche Büste im Raume einer gleichmäßigen Beleuchtung ausgesetzt ist, mag sie wohl wirken; sobald sie aber in ein anderes Licht gerückt wird, wirkt das Auge als Loch und thut die übelste Wirkung; dann erscheint sie als bloße Maske. Aus rein dekorativen Gründen kann manchmal dieser Effekt vom Künstler beabsichtigt sein. Bei Hildebrands Büsten sehen wir das Auge sehr verschieden charakterisiert. Manchmal erreicht er ungemein lebensvolle Wirkungen schon durch die Art, wie er es als Fläche im Gegensatz zu der übrigen Umgebung behandelt. Öfter bezeichnet er auch die Iris und die Pupille durch Linien, wobei er sie durch eine farbige Abtönung noch mehr hervorhebt. Dabei ist aber nicht an eine wirkliche dem Auge entsprechende Farbgebung zu denken, sondern nur an eine leichte Nüancierung des Marmors, die sich auch auf alle übrigen Teile und besonders Haare, Bart und Gewandung erstreckt. Die Wirkungen des Blickes, die er hierdurch erreicht, sind ihrer Ausdrucksstärke nach relativ dieselben wie in der Malerei — das subjektive Moment hat damit nichts zu thun (Abb. 38 u. 39).

Es macht einen eigenen Bestandteil der künstlerischen Erfahrung aus, zu erkennen, ob ein Sujet mehr für eine Darstellung in Marmor oder Bronze sich eignet. Es ist klar, daß die Wiedergabe in Bronze eine ganz andere Art der Formgebung beansprucht (Abb. 38 bis 40). Abbildung 39 gibt den Kopf eines rüstigen Geisteskämpen lebensvoll wieder; der milde Ernst des hohen Alters verklärt die strengen Züge wie ein goldener Schimmer die Lauterkeit und Unbeugsamkeit seines Charakters. Bei dem Bildnis der alten Dame mit dem Kopftuche (Abb. 41) ist die Ausführung in Stein für die einheitliche Zusammenfassung der Erscheinung bezeichnend; man fühlt darin zugleich die farbige Wirkung der grauen Haare und die Weichheit der Züge; auch der Faltenwurf zeigt ähnliche Behandlung. Ganz ähnlich ist es auch mit einer Doppelbüste zweier Kinder (Abb. 42), bei gleich geschlossener Raumwirkung. Wir erkennen in dieser Gestaltungsweise unschwer den Einfluß gleichzeitiger Bestrebungen des Künst-



Abb. 65. Wohnhaus des Künstlers in München. (Zu Seite 86.)



Abb. 66. Landhaus am Riedberg bei Partenkirchen. (Zu Seite 86.)

lers, die in den Reliefs, dem Kugelspieler und anderen Werken ihren Ausdruck fanden. Er versuchte ein Problem, das ihn gerade beschäftigte, auf allen Gebieten seines Schaffens zu erproben; er rückt in seinem Werdegange immer auf der ganzen Linie vor, eins ergibt sich bei ihm aus dem anderen. Gleichfalls Bildnisse aus seiner nächsten Umgebung stellen dar die schon erwähnte Lünette. In ornamentalem Rahmen ist seine Frau mit Kindern zu einer reizvollen Gruppe angeordnet, die in anmutigen Formen den Raum erfüllt und belebt; es ist ein köstliches Familienidyll! Die ganze ursprüngliche Frische seiner Empfindung und seines regen Gestaltungstriebes, die ihn in der Natur den unerschöpflichsten Reichtum an Formen wahrnehmen lassen und worin sich sein Interesse selbst auf die kleinsten Lebewesen erstreckt, äußert sich in dem sorgsam und fleißig durchgebildeten Früchtenkranze. Ein weiteres Relief zeigt eine Tochter des Künstlers (Abb. 43), gleichfalls von einem Kranze umgeben, ein ungemein anmutiges Bild. Ein anderes Mädchenbildnis in einer Nische (Abb. 44) ist sozusagen an eine bestimmte Form gebunden und im Wohnhause des Künstlers in eine Wand eingelassen. Diese Arbeit zeigt uns, wie die Plastik in lebendigere Beziehungen zu unserem täglichen Leben gebracht werden könnte.

Durch das Studium des Reliefs that sich ihm der Weg auf, auf dem er zu immer einheitlicherer Gestaltung seiner Eindrücke und Vorstellungen fortschreiten konnte; in den letztgenannten Arbeiten sehen wir ihn schon dazu gelangt, die Motive direkt aus dem Stein herauszuarbeiten (Abb. 45). Das Studium des Reliefs war die vorletzte Etappe auf seinem Werdegange; die Steinbildhauerei erwies sich als der folgerichtige Abschluß desselben. So durchlief er den Weg, auf dem die Vorstellungsarbeit ihren natürlichen Ausdruck findet. Diese seine methodische Arbeitsweise erweist sich von ungemeiner Fruchtbarkeit für sein ganzes ferneres Schaffen. Wir geben von Abbildung 46 bis 51 eine Reihe von Reliefs, die alle den allmählichen Arbeitsprozeß in Stein darthun. Sie sind frei aus dem Stein herausgehauen, so daß der ursprüngliche unbelebte Steinraum darin in eine reine Bilderscheinung aufgegangen ist. Das mit *Διόνυσος* bezeichnete Relief (Abb. 46) ist hierfür besonders instruktiv.

Die Komposition erscheint sozusagen herausgewachsen aus dem quadratischen Stein; in der Umrahmung daran erkennen wir noch die ursprüngliche Gestalt des Materials. Durch einen aufrecht stehenden Jüngling und eine auf einem Steine zusammengesunkene Gestalt, die von einem Satyr gestützt auch deutlich der Satyr mit seinem schwer aufstehenden Hufe. Die Tiefenbewegung vermitteln und steigern hier die verständnisvoll ausgeführten Überschneidungen, wie sie namentlich an der die Schale umfassenden Hand und am stützenden Satyrarm zum Ausdrucke gelangen. Zugleich mar-



Abb. 67. Epitaph. Bronze. 1 m. (Zu Seite 87.)

wird, kommen verschiedene räumliche Situationen zum Ausdruck. Man möchte sagen, unser allgemeines Richtungsverhältnis zur Erde, das durch das Gesetz der Schwere bedingt ist, wird hier in einem Vorgang anschaulich dargethan. Ganz trefflich ist in dem sitzenden Jüngling das Gefühl der Erdenschwere in allen Gliedern, besonders auch in dem herabhängenden Arme zum Ausdruck gebracht. Dieses Moment zeigt kiert der Körper des Satyr eine bestimmte Richtung der Tiefe. Dieser Wendung kommt die Bewegung des aufrecht stehenden Jünglings entgegen; durch die konvergierenden Bewegungen der beiden stehenden Körper erhält das Ganze noch mehr Zusammenschluß und einheitliche Wirkung. Auch der Wasserkrug bildet ein Glied in dieser Kette. Das ganze Bild übersehen wir auf den ersten Blick; jede Körperform, jedes Glied spricht

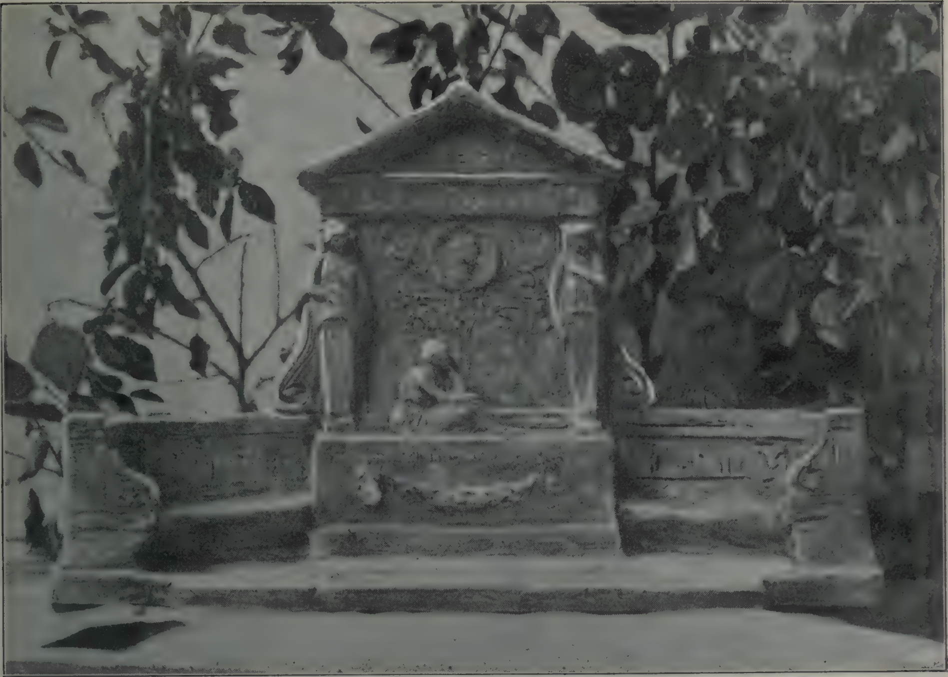


Abb. 68. Denkmalskizze für einen Garten. (Zu Seite 86.)

merkwürdig klar und deutlich. Dieses Werk erläutert dem Kundigen in überzeugender Weise, wie der Künstler, jede Illustrierung einer bloßen Wortvorstellung umgehend, mit elementaren Ausdrucksmitteln sich direkt an unsere Anschauung wendet. Dadurch, daß unsere Vorstellung das Bild in sich aufnimmt, durchleben wir in unserem Empfinden den ganzen Vorgang. Diese Anschaulichkeit und Deutlichkeit ist nur durch die meisterhafte Anordnung des Reliefs und Durchführung des Steinprozesses ermöglicht; Vorstellen und Gestalten fließt bei ihm in eins zusammen. In der räumlichen Gruppierung erweist sich das Relief „Leda" (Abb. 47) gewissermaßen als ein Gegenstück zu dem vorigen. Die Tiefenbewegung zieht sich als Diagonale hindurch; der Blick bleibt mehr auf die eine Figur konzentriert. Durch das Aufstützen und die Neigung nach dem entgegenkommenden Schwan hin ist der Rhythmus der Anordnung ein höchst anmutiger und lebensvoller. Der Körper ist gleichsam an die Materie gebunden und nur die leichtbeweglichen Glieder ergehen sich in graziösem Spiel. Ein unbegrenztes Lebensgefühl kommt hierin zum Ausdruck und unsere Vorstellung erfährt dadurch die



Abb. 69. Brahmsdenkmal in Meiningen. (Zu Seite 87.)

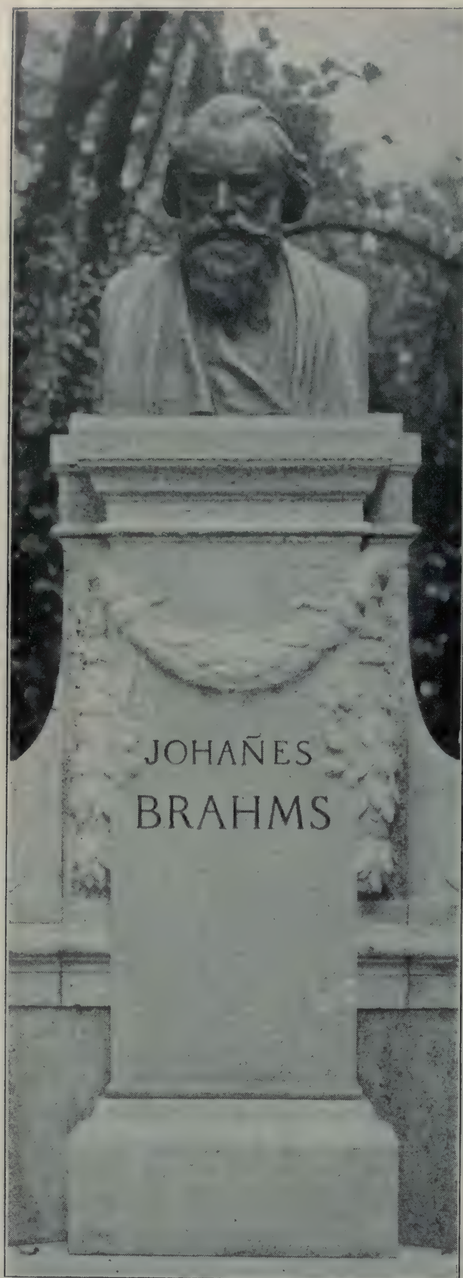


Abb. 70. Detail vom Brahmsdenkmal.
(Zu Seite 87.)

weitesten Anregungen; denn der Stoff erscheint beseelt.

Das Vermögen des Künstlers, in so anschaulicher Weise einen Vorgang wiederzugeben, äußert sich besonders packend in einem Relief „Panischer Schrecken“ (Abb. 48). Hierin kommen mit elementarer Kraft urgermanisches Empfinden und eine durch hellenische Kultur geschulte Gestaltungskunst zum Ausdruck. Der Reichtum an Bewegungsmotiven, an mimischem Ausdruck, überhaupt an Fülle des Lebens, die sich hier im Raume drängt und sich mit impulsiver Kraft nach vorwärts entwickelt, ist erstaunlich. Das Rhinoceros ist hier das treibende Element, die durch künstlerische Vorstellung belebte Natur.

Im Jahre 1891 stellte unser Künstler im Münchener Glaspalast und dann im Kunstverein aus. Der Beifall, den hier seine Werke fanden, war besonders in Künstlerkreisen ein außerordentlicher. Gewöhnlich bringt die Jahresausstellung in der Skulpturabteilung Werke, die man treffend mit Genreplastik bezeichnet; zumeist sind es akademische Modellstudien und Schöpfungen der „Denkmälerplastik“. Das erstere Gebiet war ja vorzugsweise die Domäne, in der die einheimische Kunst mit der italienischen wetteiferte. Sujets, wie „Raufende Knaben“, „Fischerjungen“, „Kinder unter einem Regenschirm“, „Bauer mit Ferkeln“ u. s. w., worin man sich der getreuesten Naturnachahmung befleißigt, sind die Regel. Eine Imitationskunst breitet sich aus, nicht weniger unfrei als die vorhergehende Periode, die sich in der Nachahmung der Antike erging. Für die Behandlung des „Nackten“ wurden französische Werke vorbildlich. In den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts empfing die jüngere Generation ihre Anregungen aus den Pariser Ateliers. Die Feinheit des Naturstudiums, die geschmeidige Eleganz und Noblesse der Ausführung, die oft überraschende Kühnheit in der Wiedergabe eines momentanen Eindruckes, schließlich die Pikanterie der Sujets in der Einzeldarstellung und das effektvolle Pathos der Monumentalplastik übten immer eine anziehende Wirkung und Einfluß auf die jüngeren Plastiker aus. Diese Kunst war ganz nach dem Sinne eines positiven Naturalismus, der vor allem Wahrheit im Ausdruck und in der Wiedergabe der Erscheinung anstrebte. In der Malerei hatten sich ja die modernen Bestrebungen, die das Malen um des Malens willen anstrebten, durchgedrückt. In der Plastik wurde man

sich der eigentlichen Aufgaben dieser Kunstgattung allmählich wieder bewußt. Mit der Rückkehr zur Natur und dem Suchen nach individuellem Ausdrucke war doch erst der Anstoß zu einer weiteren Entwickelung gegeben, die sich an eine schon vorhandene Tradition anschließen mußte. Man empfand wohl, daß Grundlagen, wie sie Hildebrands individuelle Bildniskunst und Werke, z. B. „Der nackte Mann" bieten, eine neue Epoche in der neueren mehr deutlicher vernehmen. „Die deutsche Überlegenheit in der Bildhauerkunst beruht zumeist auf den bewunderungswürdigen Leistungen eines einzelnen Mannes, dessen sämtliche Werke die Ausstellung in einem eigenen Kabinett zieren," sagt da einer und fährt weiter: „Eine Reihe jugendlicher Gestalten in Marmor und Bronze zeigt uns darin den Künstler den besten griechischen Antiken dieser Art näher gekommen, als wir irgend einem Modernen



Abb. 71. Grabmal Hans von Bülows in Hamburg. (Zu Seite 87.)

deutschen Plastik herbeizuführen vermögen. In diesem Sinne haben Hildebrands Arbeiten in München auf viele jüngere Künstler gewirkt. Für seine Bestrebungen fanden sich in dem fruchtbaren Boden einer alten künstlerischen Tradition bald triebfähige Keime.

Man kann sagen, seit 1891 läßt sich der Einfluß Hildebrands in der modernen Plastik und vorzüglich in München verfolgen; dieses ist als die wesentlichste Folge der Ausstellungen aufzufassen. Auch die Stimmen der Kritik lassen sich nun sonst nachzurühmen wüßten. Aber nicht nur äußerlich wie Thorwaldsen, sondern mit einem tiefen Verständnis und einer Feinheit des Formstudiums, die den antikisierenden Künstler sonst am allerseltensten eigen." Ein anderer äußert sich folgendermaßen: „Das Bestreben des Künstlers trennt sich scharf Figuren und Büsten gegenüber. Figuren sieht er verallgemeinert, Büsten individualisiert er. Es sträubt sich nichts in ihm dagegen, dem kleinen Mann, der ihm Modell sitzt, im Bilde gleichmäßige Proportionen zu geben, das Unschöne, das

Spezielle ins Allgemeine abzurunden. Und dem nackten Körper gegenüber legt er ein, wie man bedauernd sagen möchte, geringes Gewicht auf den Kopf, womit er sehr wenig im Geiste unserer Tage vorgeht. So geschieht es, daß seine wunderschönen Idealfiguren diese Entfernung von uns haben, wie Statuen in einem Museum, die von einem trefflichen Künstler einer Zeit, mit der wir ohne intime Fühlung wären, von deren Lebensgängen und deren Herzen wir nichts wissen, angefertigt wären — sehr schöne Statuen in der That, und ganz gewiß die bestvollendeten, die es von der deutschen Kunst gegenwärtig gibt — nur zeitlos und wenigstens, mir scheint es so, zu abstrakt. Der Künstler, sagt er, sei objektiv, er sammle Dokumente, er beruhige sich nicht beim einzelnen Fall, beim zufälligen Modell, er nehme vielmehr mit jenem Wahrnehmungsvermögen, das ihm Talent und Übung geben, die Dinge, alle Dinge in seine Vorstellung auf, wo sie sich zu einem Bilde verdichten."

Dies deucht mir eine etwas philosophische, durch Abgeschlossenheit vom modernen Kunstleben, durch Einsamkeit in Italien wie durch geistigen Austausch mit ähnlich gesinnten Modernen im hierhinneigenden Deutschen entstandene, theoretische Ansicht zu sein; hierauf vergleicht der Beobachter Hildebrands Werke mit der Tendenz in der französischen Plastik und sagt, sie erscheinen freilich unbelebt von jenem wunderbaren Hauche modernen Geistes, der in allen Arbeiten Rodins zittert.

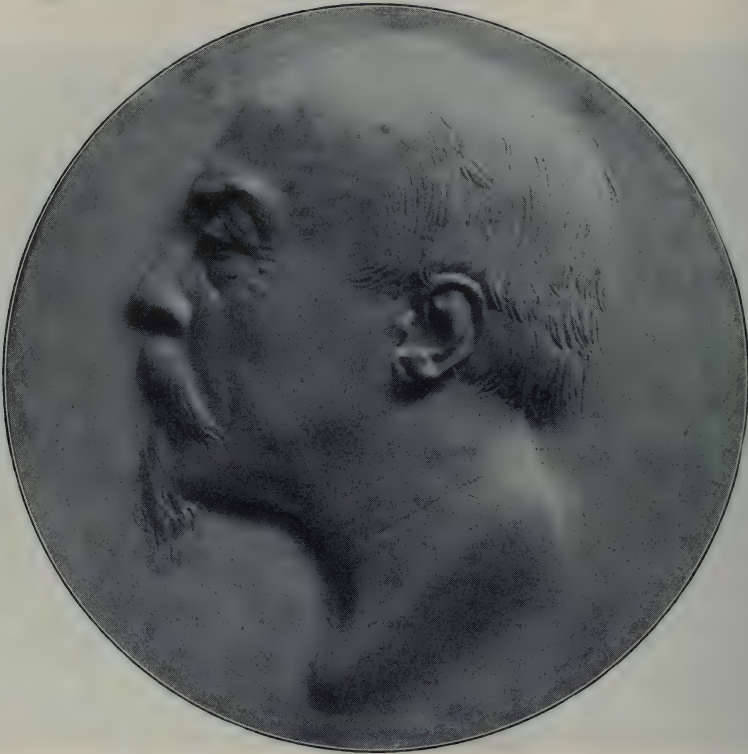


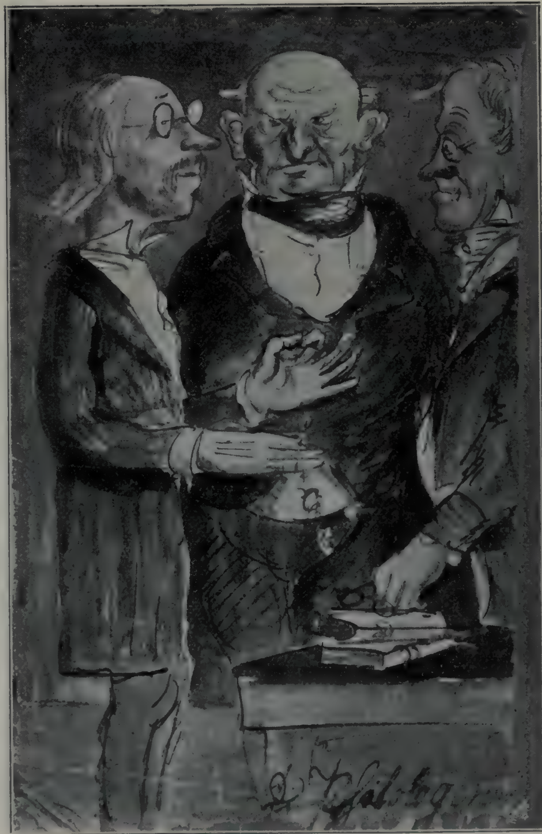
Abb. 72. Porträtrelief: Hans von Bülow. Bronze. (Zu Seite 87.)

Dieses Zittern, dieses Beben, dieses Leben fehlt Hildebrand; denn niemand schließt sich ungestraft aus der modernen Welt in die Abstraktion, ins Zeitlose ab; Hildebrand könnte einer der Bildhauerschulen des Altertums in seinen Figuren angehören und zu den Bildern der Renaissancezeit mit seinen Büsten zählen. — Auch die Büsten sind der Natur gegenüber vereinfacht, zwar längst nicht wie die Statuen, aber es sind jene vielleicht un-


Abb. 73. Humoristische Karyatide. Zeichnung. (Zu Seite 88.)

wesentlichen Züge fortgelassen, welche nichts als einen Reiz hervorbringen und die fehlen können. Er gibt das Notwendige, er ist ein großer Porträtist, doch er ist ein in klassischer Anschauung Lebender auch hier, und es ist kein Zweifel, daß ein Grieche etwa ebenso die alte Frau mit etwas brutalem Gesichte für Bronze aufgefaßt hätte. Moderner ist der „Döllinger“, welcher übrigens nicht so gut wie die Büste einer Frau mit ineinandergelegten Händen von sprechendem Ausdruck, scheinbar nach etwas hinhörend, zugleich großartig und naturalistisch ausgeführt. Des ferneren sah man in der Ausstellung im Kunstverein den Kopf eines Mädchens mit breitem Gesicht, eines Mädchens, das mit großer Kunst dargestellt war, daß man wahrnahm, sie müsse blond gewesen sein; wunderbar schön war diese Büste, eine Engländerin mit niederfallendem Haare, die Augen sprachen und der Mund lebte. Ich befinde mich im Widerspruch, ich weiß es, mit dem was ich soeben sagte, daß bei Hildebrand das zitternde Leben fehle — aber in der That führt dieses herrlich gelungene Werk eine weitaus modernere Sprache! —

Diese Ausführungen berühren und erörtern alle die Argumente, die bei einer Beurteilung von Hildebrands Kunst hin und wieder beigezogen werden. Als ein Hauptmoment wird hierin auch der Mangel an deutlich hervortretenden subjektiven Zügen angeführt. Bei einer oberflächlichen Beobachtung erwecken Hildebrands Werke den Anschein, als trete dieses Moment in der objektiven Gestaltungsweise zurück. Aber seine männliche Art verrät darum nicht weniger Empfindung; denn sie versteht es bei Hintanhaltung aller Ausdrucksmomente, die sonst als Formen nur unbestimmt hervortreten, durch eine möglichst reale Gestaltung der Erscheinung zu wirken. Das Interesse an der Wiedergabe subjektiver Stimmungen, wie es sich in der modernen Kunst, besonders in der französischen, und auch bei uns nicht zum wenigsten durch den Einfluß der Landschaftsmalerei, der Stimmungskunst par excellence, herausgebildet hat, kann zeitweise so in den Vordergrund treten, daß hierdurch die Anschauung wachgerufen wird, als handle es sich bei der künstlerischen Darstellung der Natur überhaupt nur um die Wiedergabe von Stimmungsbildern. Ein allzustarkes Hervorkehren dieses Elementes führt dazu, daß die sachliche Darstellung der mannigfaltigen


Abb. 74. Die Philologen. Zeichnung. (Zu Seite 88.)

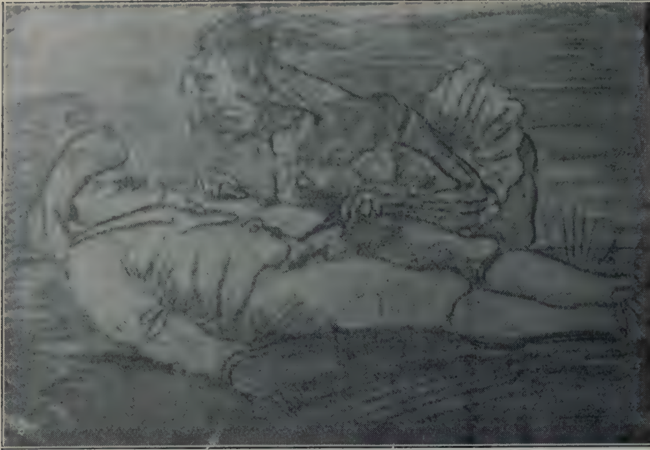


Abb. 75. Das Alpdrücken. Zeichnung. (Zu Seite 88.)

und eigenartigen Naturformen und Situationen, welche nur durch eine ungemeine Realität der Formgebung plastisch in die Erscheinung treten, vernachlässigt wird. Der Formwert ist in solchen Schöpfungen oft ein sehr geringer. Es ist daher wahrscheinlich, daß viele Kunstwerke, die wir heute um ihrer interessanten Darstellung willen schätzen, unseren Nachkommen, die der Suggestion und den Einflüssen unserer Zeit nicht mehr ausgesetzt sind, nur geringe und dürftige Anregungen bieten. Mit dem größeren Abstand der Zeit verlieren sie sozusagen ihre aktuelle Bedeutung, die sie in einem bunten Lichte und in erhöhtem Werte erscheinen ließ. Hingegen unterliegen Werke mit stark positivem Gehalte weit weniger Schwankungen. Das allgemein Menschliche und Poetische in einem Kunstwerk wird jede Zeit herausfühlen, wenn es in dauernden Formen niedergelegt ist, die es so unserer Anschauung klar und deutlich vermitteln.

Mit eigenem Scharfsinn und besonderer Klarheit der Anschauung sehen wir Hildebrand in seinem ganzen Schaffen bestrebt ein bestimmtes Verhältnis seiner Kunst zur Natur aufzufinden. Er hat das Ergebnis seiner Forschungen und Erfahrungen in einem Buche zusammengefaßt.

Indem er den Prinzipien der bildnerischen Gestaltung nachgeht, entdeckt er in den vorzüglichsten Werken alter und neuerer Zeit dieselben Gesetze und erkennt diese als die Ursachen ihrer wunderbaren Harmonie; er sieht, daß gewisse Normen immer und überall Gültigkeit gehabt haben und haben werden, da durch sie die künstlerische Gabe für uns erst zubereitet und genießbar wird. So entstand allmählich neben seinen Arbeiten die Schrift „Das Problem der Form“. Es kam also nicht auf dem Wege philosophischer Spekulation, sondern auf dem der Empirie zu stande, obwohl die Form, in welche die Gedanken eingekleidet sind, auf der Grundlage strenger Abstraktion beruht. Kaum einem Werke über Ästhetik ist eine so logische und ener=



Abb. 76. Humoristische Zeichnung. (Zu Seite 88.)

gische Gedankenentwickelung eigen. In sieben Kapiteln gibt das Buch grundlegende Anschauungen über die Form als Erscheinung und ihr Verhältnis zur künstlerischen Darstellung. Hildebrand führt aus: Wenn wir einen Gegenstand als Fernbild wahrnehmen, so gewahren wir die Formen desselben nur als unterschiedliche Flächenmerkmale; erst wenn wir näher herankommen, vermögen wir den Gegenstand in seiner dreidimensionalen Beschaffenheit zu erkennen; wir sehen dann erst die einzelnen Formen und orientieren uns über ihre Lage und ihr Verhältnis zu einander durch verschiedene Augenakkommodationen und durch Veränderung unseres Standpunktes. Wir erhalten auf solche Art zweierlei Eindrücke, die wir festhalten, einmal den des Fernbildes und das andere Mal den aus der Nähe gewonnenen Formbesitz. Daraus bemühen wir uns nun, ein Erinnerungsbild des Gegenstandes zu formen; was wir aber darin festhalten, sind im Grunde nur unklare, verschwommene Vorstellungen, entstanden aus Gesichtseindrücken des Fernbildes und aus denen der Form, die wir bei der Nahbetrachtung in uns aufgenommen haben. Die Thätigkeit des Künstlers besteht nun darin, diese Eindrücke voneinander zu sondern und auf ihre Ausdrucksstärke hin zu prüfen. In der Form erhalten wir sozusagen die Quintessenz der Erscheinung, die Einheit der aus einzelnen Wahrnehmungen gebildeten Vorstellungen. Denn das Kunstwerk soll uns bei der Betrachtung nicht in dem so ziemlich unsicheren Gefühl belassen, in dem wir der Natur gegenüber uns befinden. Nur selten wird ein ungeübtes Auge den räumlichen Charakter der Natur deutlich zu erkennen vermögen; was wir auch hier festhalten, ist nur der allgemeine Eindruck eines Fernbildes und ein durch Nahbetrachtung gewonnener Komplex von Formvorstellungen. Die künstlerische Darstellung sucht nun alles Dreidimensionale zu einem möglichst einheitlichen Gesichtseindruck zu gestalten, indem sie dafür als Norm das Relief annimmt. „Das Relief ist sozusagen das Gefäß, in welches der Künstler die Natur schöpft und faßt.“ Durch das Relief empfängt unser Auge die Wohlthat der geeinten Gesichts- und Bewegungsvorstellungen, wir können daran die räumliche Beschaffenheit einer Erscheinung bequem und deutlich ablesen. Die Reliefvorstellung markiert das Verhältnis der Flächenbewegung zur Tiefenbewegung oder das der zwei Dimensionen zur dritten. Sie setzt uns als Schauende in ein sicheres Verhältnis



Abb. 77. Humoristische Zeichnung. (Zu Seite 88.)

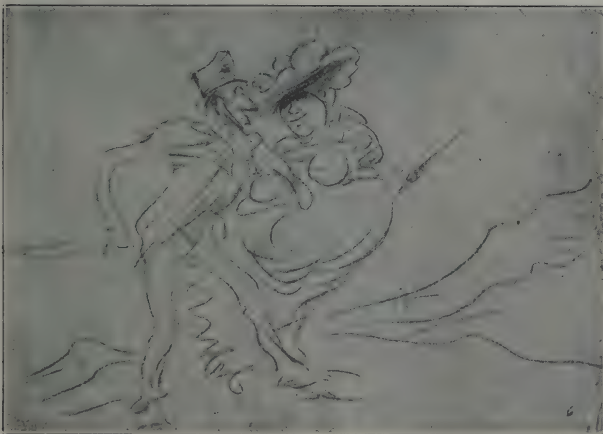


Abb. 78. Humoristische Zeichnung. (Zu Seite 88.)

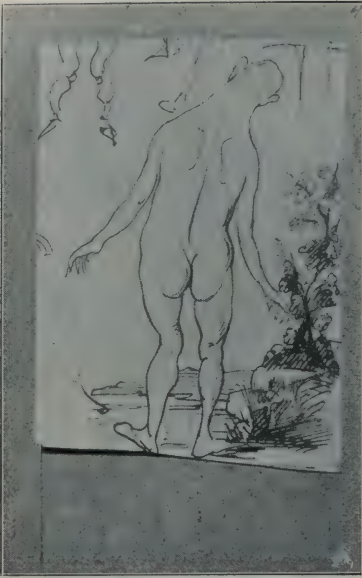


Abb. 79. Humoristische Zeichnung. (Zu Seite 88.)

zur Natur. Sie ist eine Anschauungsform, die in allen Zeiten das Kennzeichen der künstlerischen Empfindung und der Ausdruck ihrer unwandelbaren Gesetze ist. Das letzte Kapitel des Buches ist der Steinbildhauerei gewidmet; hierin wird der Weg gewiesen, auf dem die künstlerische Gestaltung ihren natürlichen Ausdruck findet.

Das Buch wurde zum erstenmal im Jahre 1893 von S. H. Ed. Heitz in Straßburg herausgegeben; seitdem ist nunmehr schon die dritte Auflage erschienen. In der letzteren ist das Vorwort bedeutend erweitert, indem der Künstler seine Stellung zu den modernen Anschauungen deutlicher auseinandersetzt. Seine besondere Wirkung thut diese Schrift dadurch, daß sie den verworrenen Bestrebungen in der modernen Plastik bestimmte Anschauungen gegenüberstellt. Hierbei fallen helle Streiflichter auf die Mängel und Schwächen der modernen Kunst. Seit seinem ersten Erscheinen beschäftigt das Buch nicht nur Künstler, auch gelehrte Ästhetiker befassen sich eingehend damit; Vorlesungen werden darüber gehalten und es hat schon eine kleine Litteratur hervorgerufen und sein Verfasser Hildebrand wurde dafür von der Universität Erlangen mit der Doktorwürde ausgezeichnet. Unzweifelhaft regt es unter den Künstlern selbst viele zu ernstem Nachdenken an; von manchen mißachtet, ja verdammt, von einigen als Dogma angesehen, hat es ebensoviel Mißverständnisse und Verwirrungen erzeugt. Manche Kunstkenner glauben die künstlerischen Erscheinungen nach unabänderlichen Gesetzen erklären zu können, was ebenso bedenklich ist, als der Meinung zu sein, durch Hildebrands eigene Werke den Schlüssel zum Verständnisse seines Buches in die Hand zu bekommen. Wer seine Werke nur durch diese Brille ansieht, der wird nie sich am eigentlichen Genuß ihrer eigenartigen Schönheiten erfreuen. Jedes Kunstwerk will nachempfunden, nicht studiert sein; der unbefangene, naive Mensch wird ganz andere Wirkungen verspüren, als der Kenner. Es gibt solche, denen die Betrachtung reifer Kunstwerke das Gefühl einer Indigestion hervorruft; sie finden ihr Gegenstück in solchen Käuzen, die den Anblick einer schönen und gesunden Frau und reifer Äpfel nicht ertragen können.

Mit der Übertragung der folgenden Werke wurden unserem Künstler Aufgaben zu teil, an denen sich die bildnerische Gestaltung im engen Anschluß an ein architektonisches Motiv entwickeln konnte. Zunächst war es ein Grabmal (Abb. 52) für



Abb. 80. Humoristische Zeichnung. (Zu Seite 88.)

den südlichen Friedhof in München. Dadurch, daß das Werk unter den Arkaden in einer Nische Aufstellung finden sollte, ergab sich von selbst eine reliefartige Anordnung für den gesamten Aufbau. Die Architektur zeigt einfache und edle Verhältnisse. Profile und Gesimse wirken als horizontale Linien, die das Ganze gliedern. Die Hauptflächen sind durch bildnerischen Schmuck symbolischen und allegorischen Inhalts reichlich belebt. Hildebrands Sinn für räumliche Anordnung und feines Formgefühl spricht sich in der ganzen Anlage und Ausführung deutlich aus. Es ist ihm gelungen, bei aller Mannigfaltigkeit des Details das Porträt als den natürlichen Mittelpunkt des Ganzen empfinden zu lassen. Die Grundstimmung ist vornehme Ruhe und Einfachheit. Welch große Anschauung zeigt hierin der Künstler! Unsere Zeit hat dafür wenig Sinn. Man sieht oft Denkmäler, durch die wir an das Triviale unseres Daseins gemahnt werden. Das Protzentum dauert in den pompösen Steinen noch über das Grab hinaus fort. Die Monotonie der Denkmäler, immerwiederkehrende Steine, als Kreuze, Säulen, Pyramiden, Obelisken verleihen unseren Friedhöfen ein nüchternes, tristes Aussehen. Sehen wir dagegen den Reichtum an Gebilden und Formen, welche die frühere Zeit hierin aufbrachte, so dünkt uns die gegenwärtige Grabmälerplastik eine sehr armselige. Und darum welch fruchtbares Feld der Bethätigung wäre hier der Bildnerei geboten! Gerade diese Kunst könnte in der Ausgestaltung ganz bestimmter Situationen eine Fülle von Motiven entwickeln, alles im unmittelbaren Anschluß an das Leben und den speziellen Charakter der Umgebung. In dem für Jena bestimmten Bismarckbrunnen (Abb. 53) bot sich Hildebrand eine weitere Aufgabe für seine raumgestaltende Kunst. Die Abbildung zeigt nur eine Skizze; dieser Entwurf erfuhr eine viel weitere Ausgestaltung. Das Relief des großen Kanzlers schmückt den Brunnen (Abb. 54). In diesem Kopfe hat Mutter Natur die wichtigsten Organe so herrlich ausgebildet, daß der Künstler sie nur nachzufühlen braucht, um zum Besitz dieser Formen zu gelangen; klar und deutlich hat sie Meister Hildebrand wiedergegeben. Bestimmt zeigt die markante Umrißlinie die charakteristischen Formen des Gesichtes, den Aufbau des Kopfes und das energische Aufsitzen auf Nacken und Brust. Außerdem hat seine Hand noch eine Denkmünze von Bismarck geschaffen. Dieselbe zeigt das ausdrucksvolle Gesicht scharf im Profil, aber in mehr glorioser



Abb. 81. Humoristische Zeichnung. (Zu Seite 88.)

Auffassung als den Typus eines streitbaren Helden mit mächtigen Helm auf dem Haupte. Die Kehrseite der Medaille gibt einen Eichbaum mit den Wurzeln und der Inschrift wieder.

Hiermit wurde wieder eine Medaille geschaffen, die das in Formgebung und Ausdruck eigentümliche Wesen dieser Kunstgattung in charakteristischer Weise hervorkehrt. Derartige Kunst ist bei uns auf ein sehr niederes Niveau herabgesunken. Wir sehen dies am besten in unseren Schau- und Denkmünzen wie auch an den gewöhnlichen im Verkehr. Neuerdings wurde in Frankreich dieser Kunstzweig wieder belebt und er hat neue Blüten getrieben. Allein das außerordentliche Formgefühl und die stilvolle Größe, die den antiken Münzen eignet, lassen diese Neuprägungen bei all ihrer Feinheit nur um so mehr vermissen. Es scheint, daß uns hiermit das Erbe einer alten künstlerisch hochentwickelten Kultur unwiederbringlich verloren sei.

Eine weitere Arbeit, die Hildebrand um diese Zeit beschäftigte, entstand auf Veranlassung des Herzogs von Meiningen. Derselbe empfing auf der Münchener Ausstellung von 1891 von Hildebrands Werken einen außerordentlichen Eindruck. Er erteilte ihm den Auftrag zu der bekannten antiken Statue des sitzenden Hermes in Neapel, von der eine Replik im herzoglichen Parke aufgestellt ist, ein Gegenstück zu schaffen. So entstand die Bronzefigur „Marsyas" (Abb. 55). Der Künstler wählte als Motiv einen sitzenden Alten. Die Jünglingsgestalt des Hermes ist als Typus für eine sitzende Figur nicht mehr zu überbieten; vielleicht ist unter den gesamten Werken der Skulptur kein zweites mehr, in dem so wie hier dem Gefühl des Ruhens Ausdruck gegeben ist. Und doch ist der Jüngling dargestellt, als wenn er jeden Augenblick wieder emporschnellen und forteilen wollte; er sitzt auf einem Felsen wie ein Falke, der Ausschau hält. Wollte Hildebrand dieser Statue ein gleichartiges Motiv gegenüberstellen, so mußte er darauf verzichten, ein ähnliches Moment in einem jugendlichen Körper wiederzugeben. Er nimmt also einen Alten zum Vorwurf, der stille sitzt und pfeifend sich die Zeit vertreibt. Wie er so ruhig dasitzt und eine Melodie für seine Flöte erfindet, glaubt man ihn pfeifen zu hören. Das kontemplative Moment kommt in dieser Stellung überzeugend zum Ausdruck. Es ist eine jener Gestalten, wie sie nur noch in den Hirten der Campagna zu finden sind, ganz verwachsen mit der Natur. Auf Böcklinschen Bildern tauchen sie oft auf, nur haben sie hier auch noch den Ziegenfuß. Kaum in einer anderen Schöpfung Hildebrands äußert sich so viel unmittelbares Naturgefühl. In den Größenverhältnissen ist ungefähr der Maßstab der antiken Statue eingehalten; auch das Material ist das gleiche. Im übrigen hat er sich von dem Banne der Antike freigehalten und ein ihr ebenbürtiges Werk geschaffen. In dem Motiv des Sitzens ist ein ganz neues Moment für die Bildnerei gewonnen und in seinem Marsyas Erscheinung und Inhalt zu einer Einheit verschmolzen. Es gelang ihm hierin, die volle Realität des Lebens auszudrücken. Zweierlei Momente des Ausruhens sind durch die beiden Statuen in vollendeter Form dargestellt, in dem zu kurzer Rast sich niederlassenden Jüngling und dem still sitzenden beschaulichen Alten. Ein allgemein menschliches Moment, eine Situation, die wir immer mit demselben Körpergefühle durchdringen, ist in klaren und prägnanten Formen dauernd festgehalten.

* * *

Bisher schuf der Künstler zumeist seiner Schöpferlust zu genügen Werke, bei denen ihm die Absicht bestimmte Probleme zu lösen, die Anregung gab; noch wenig Aufträge hatten sich ihm geboten. Viele seiner Kräfte mußten sich latent verhalten, nur im Porträt entfaltete er nach außen eine größere Wirksamkeit. Als er dann mit seinem Projekte für das Kaiser Wilhelm-National-Denkmal in die Öffentlichkeit trat, konnte man das Gewicht seiner künstlerischen Persönlichkeit auch auf einem Gebiete verspüren, von dem er sich bisher zurückgehalten hatte. Es mußte den seiner Kraft bewußten Künstler oft eigentümlich berühren, wenn er sah, wie die herrlichsten Aufgaben der Monumentalplastik durch öffentliche Konkurrenzen zum Teil in ganz unfähige Hände gelegt wurden, die damit umgingen wie die Liliputaner mit Gulliver.



Abb. 82. Luna. Marmor. Lebensgröße. (Zu Seite 88.)

Lange Zeit hielt ihn die Art und Weise, wie solche Aufgaben vergeben wurden, ab, sich darum zu bewerben, obwohl er, wo künstlerische Interessen auf dem Spiel standen, sein Licht nie unter den Scheffel stellte, sondern mit Wort und Schrift dafür eintrat. Vornehmlich durch die Ausstellungen erhielt sein Name einen hellen Klang; bei der Fülle und Mannigfaltigkeit der Werke konnte man seine außerordentliche Gestaltungskraft erkennen. Es brach sich die Erkenntnis Bahn, daß hier ein Künstler auftrete, der in ungewöhnlichem Maße auch zur Lösung monumentaler Aufgaben befähigt sei. Eine solche bot sich ihm nun mit der Übertragung des Wittelsbacher Brunnen in München, der 1895 enthüllt wurde.



Abb. 83. Reichstagswahlurne. Entwurf. (Zu Seite 88.)

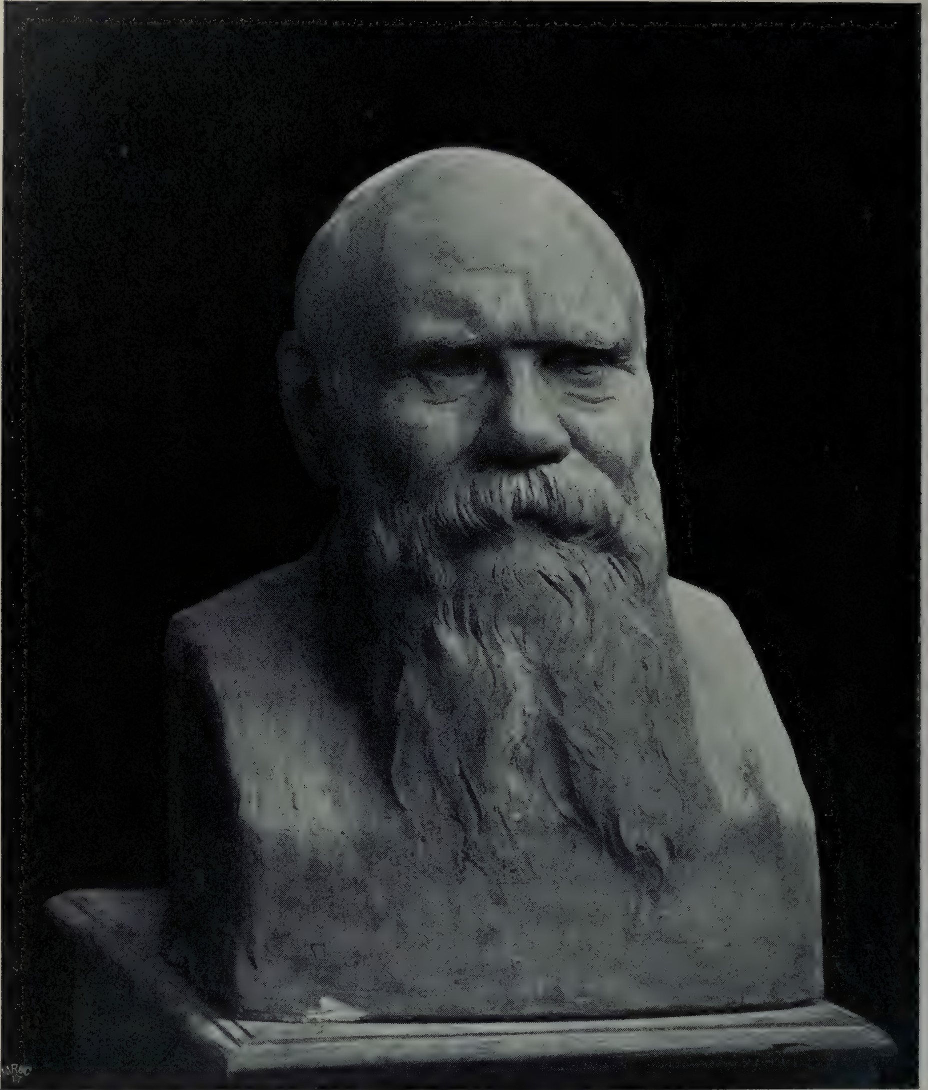
Zum Andenken an die Vollendung der Münchener Wasserleitung sollte ein Mo-

numentalbrunnen errichtet werden. Der Maximiliansplatz wurde dafür in Aussicht genommen. Hildebrand faßte für sein Projekt die an der Südseite der Anlage vorhandene Terrasse ins Auge. Der Brunnen (Abb. 56) zeigt einen horizontalen Aufbau; in seinen einzelnen Teilen zerfällt er in zwei übereinandergelagerte Becken, die im Grundriß einen Halbkreis zeigen; das Mittelstück mit zwei Schalen übereinander erhebt sich nur wenig über das angrenzende Terrain. Nach rechts und links vermitteln geschichtete Steinblöcke einen natürlichen Übergang zur Anlage; es ist als wäre das Ganze aus felsigem Grunde herausgemeißelt. Zwei mächtige Gebilde, weithin sichtbar, erheben sich an den beiden Enden des Bassins. In ihrer Anordnung macht sich die horizontale Grundrichtung des ganzen Aufbaues deutlich fühlbar. Die eine Gruppe (Abb. 57) zeigt einen auf sich bäumendem Rosse sitzenden Reiter, der ein mächtiges Felsstück schleudern will. Dieses Bild gemahnt an die ungebändigte Naturkraft der Wildwasser, die tosend und stürmend vom hohen Felsgebirge niederfluten und alles zerstören, was sich ihnen in den Weg stellt. Ein anmutigeres, ruhigeres Bild bietet die andere Gruppe (Abb. 58). Auf mächtigem Stiere, den spielende Wogen geleiten, sitzt eine Frauengestalt; sie erhebt eine Schale zum Himmel, gleichsam das segenspendende fruchtbare Element von oben erflehend. — Für gewöhnlich mag man dabei kurzweg an die dem Menschen wohlthätigen und feindlichen Kräfte des Wassers denken. Noch manches andere sinnreich erdachte Bildwerk schmückt den Brunnen und ver-



Abb. 84. Kolossalbüste: Otto Ludwig. Bronze. (Zu Seite 92.)

leiht ihm eigene Reize. So zieren die Wappenschilder der bayerischen Stämme den aufstrebenden Schaft; außerdem noch vier Masken (Abb. 59 bis 62), die gegliedert (Abb. 63). In ihren Höhlen sind die mannigfachsten Tiere als Wasserspeier angebracht. Steintröge ragen darunter hervor und nehmen die strömenden



[Abb. 85. Porträtbüste. Terrakotta. (Zu Seite 92.)

deutet werden können als die zeugende Urkraft des Wassers, die wohlige Lust, die kalten Schauer und die grausenerregende, todbringende Tiefe; sie sind rätselhafte Gebilde, um die unsere Phantasie ihre Schleier webt. Die Wandung des eigentlichen Brunnenbeckens ist durch Nischen Wasser auf. Zwischen den einzelnen Nischen sind auf der Außenwandung der flachgehaltenen Pilaster Fische schwimmend dargestellt. Die Wirkung dieser Illusion wird noch dadurch erhöht, daß sie fortwährend vom Wasser bespült werden. Übersehen wir die ganze Anlage, so kommt darin das

Element des Wassers in seinen verschiedensten Arten des Vorkommens zum Vorschein; wie in der Natur selbst, tropft, rinnt, fließt, schäumt, tost und sprudelt es innerhalb dieses Rahmens, den Kunst und Natur bilden.

Der Brunnen zeigt in der ganzen Ausführung bei aller Mannigfaltigkeit im Detail eine einheitliche Wirkung. Diese empfinden wir besonders, wenn wir von der Anhöhe aus den Blick gegen den vorliegenden Platz hin richten. Dann erscheint uns die halbkreisförmige Gestaltung der Becken, wie überhaupt die ganze Anlage, einen bestimmten räumlichen Charakter zum Ausdruck zu bringen.

Die klare Entwickelung und weise Mäßigung im Ausdruck der Formgebung hängt wieder eng mit dem Wesen der plastisch-architektonischen Gestaltung zusammen. Die beiden Gruppen bieten dafür ein vorzügliches Beispiel. Sie wirken wie Bilder innerhalb eines Rahmens; dieser Rahmen ist die Raumeinheit des Ganzen. Als Fernbild sind sie von außerordentlicher Wirkung, sie erscheinen wie Reliefs und geben ein ungemein deutliches scharfbegrenztes Gegenstandsbild.



Abb. 86. Marmorbüste: Hermann von Helmholtz. (Zu Seite 92.)

Ein nach der Eröffnung des Brunnens geschriebener Bericht sagt darüber: „Die plastischen Gruppen sind Teile der Architektur und haben als solche zu wirken. Sie würden auch, abgetrennt von der Architektur als Einzelgruppen, in einer Glyptothek etwa, zur Geltung kommen. Diese Vollendung der plastischen Arbeit steigert ihrerseits wiederum die Ansprüche an die Architektur, welche ebenso fern von einem bestimmten historischen Stil, ebenso zeitlos wie die Gruppen, auch aus dem Zwecke heraus, gefunden sein muß.“ — Für die symbolische Andeutung genügt es vollkommen, daß die Gruppen auf dem Brunnenrande als Teile der Architektur sich aufbauen. Würden sie, wie der durch Panoptikum-Effekte verdorbene Sinn des Publikums verlangt hat, im Wasser stehen, so würde die scharfabgewogene Harmonie zwischen architektonischen und plastischen Teilen zerstört, die Architektur würde das Übergewicht erlangen, die beiden Gruppen würden aus organischen Bestandteilen dekorative Zuthaten.

Eine Arbeit wie der Maximiliansbrunnen hat zur Voraussetzung, mit und neben der künstlerischen Intuition eine sehr klare Empfindung für das, was not thut.

Man wundert sich, wenn man in den Erörterungen über dieses Werk das tiefe Nachdenken und die feine Berechnung in einen Gegensatz gebracht sieht zum naiven Schaffen. Wirklich große Kunstwerke kommen eben nur zu stande, wo über dem Urgrund des Unbewußten die Logik und Energie waltet, welche die Gestalten des Urgrundes zu fassen und zu formen versteht.

Bei einem so großen Werke ist es auch von Interesse zu wissen, welche Summen es erfordert hat. Ursprünglich waren für den Bau 200 000 Mk. bewilligt. Als man sich entschloß, anstatt des weichen Lothringer Kalksteines, des Savonnière, den wetterbeständigeren Untersberger Marmor zu wählen, wuchsen die Kosten des Materials nur um 30 000 Mk., da der Künstler die im Verhältnis zur Arbeit am Lothringer Stein dreifach so mühevolle Arbeit am Untersberger Marmor ohne Nachforderung übernahm. Die Architektur erforderte eine Ausgabe von 113 000 Mk., so daß für den plastischen Teil 87 000 Mk. blieben. Abgesehen von der persönlichen Arbeit des Künstlers, blieb an Atelierunkosten und Arbeitslöhnen eine Ausgabe von 52 000 Mk. Da sich bei den Baukosten eine Ersparnis ergab, kam bei der Schlußabrechnung auf den Künstler die Summe von 45 000 Mk. Die Arbeit begann im Sommer 1891 mit der Herstellung der großen Modelle, nahm also vier Jahre angestrengtester Thätigkeit in Anspruch.

Der Wittelsbacher-Brunnen ist hervorgegangen aus der Vereinigung von Plastik und Architektonik; beide ergänzen sich und fließen sozusagen ineinander über. Die architektonische Anlage bedingt die Weiterbildung durch plastische Mittel, diese setzen das Grundmotiv fort und variieren es wieder in neuen mannigfaltigen Formen. Der Charakter der Architektur ergab sich aus der räumlichen Situation und wurde auch durch das Motiv mitbestimmt. Der Künstler schuf ein Werk, das uns diese Momente als klare Eindrücke wiedergibt. Die besonderen Reize der örtlichen Umgebung werden durch die künstlerische Schöpfung erst

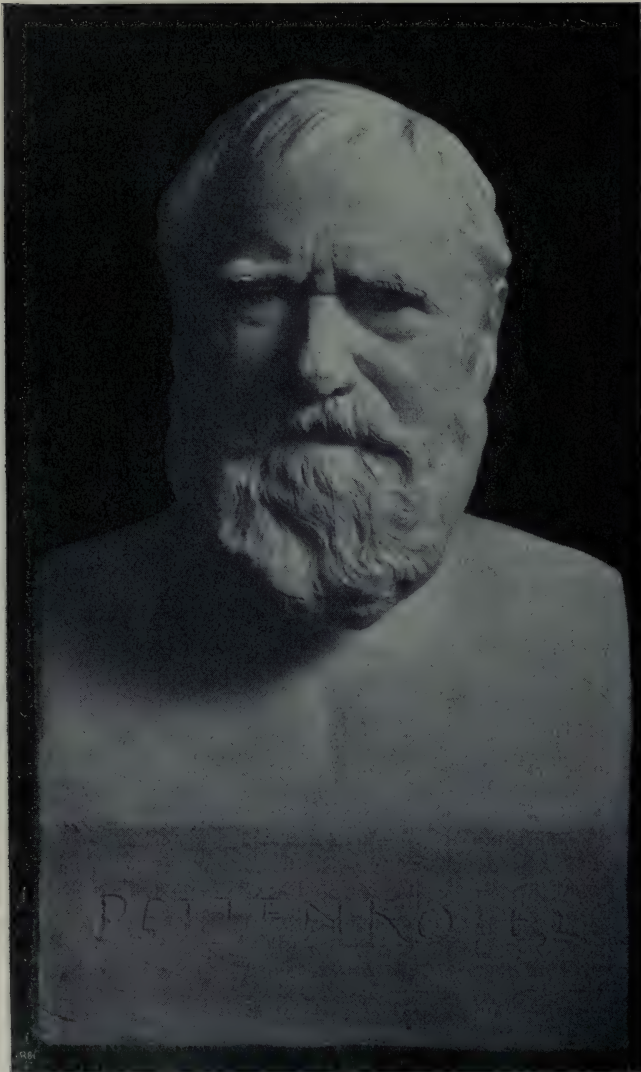


Abb. 87. Porträtbüste: Max von Pettenkofer. (Zu Seite 92.)



Abb. 88. Porträtkopf. Stein. (Zu Seite 93.)

hervorgehoben und erhalten durch diese eine erhöhte Bedeutung.

Das Spiel des Wassers, das sich in dem Brunnen immer wieder erneut, ergibt ein Bild, wie es Konrad Ferdinand Meyer zeichnete:

> Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
> Er voll der Marmorschale Rund,
> Die, sich verschleiernd, überfließt
> In einer zweiten Schale Grund;
> Auch diese gibt, sie wird zu reich,
> Der dritten wallend ihre Flut,
> Und jede nimmt und gibt zugleich
> Und strömt und ruht.

Hildebrands Gabe, einer örtlichen Situation nach Maßgabe ihrer besonderen räumlichen Faktoren eine künstlerische Gestaltung zu geben, zeigt sich uns auch in seinem Entwurfe zu einer Votivkirche für Ludwig II. am Starnbergersee (Abb. 64). Gedacht ist an den lieblichen Ufern des Sees, wo der Park am Gestade sich hinzieht, ein schmucker Kuppelbau, wie er recht eigentlich in das landschaftliche Bild hier passen würde. Eine breite Steintreppe mit Balustraden und Marmorfiguren führt hinunter an den See, in dem sich mit der lichten Bläue des Himmels das freundliche Grün der Bäume spiegelt. Obwohl stimmungsvoll, ist er doch frei von jedem tristen Charakter, der im jetzigen Baue hervortritt. Der Entwurf ist hervorgegangen aus der bildnerisch gestaltenden Phantasie; er ist das Resultat aus einer gegebenen Situation und rein künstlerischer Erwägungen. Wir erkennen hierin auch seine Art, zu zeichnen. Mit wenigen Strichen ist das landschaftliche Bild, die Besonderheit des Terrains gekennzeichnet und daraus die ganze Anlage entwickelt. Wir empfinden das Gebilde als ein organisches Ganzes, das aus dem unmittelbaren Anschluß an die Umgebung hervorgegangen ist. Der Eindruck einer Zeichnung im gewöhnlichen Sinne verschwindet, wir sehen hierin nur das Mittel um anzudeuten, was als lebendiger Werdeprozeß im Künstler vorgeht, indem er im Zusammenhange mit der räumlichen Natur eine Situation bildnerisch gestaltet. Auch zum Baue seines

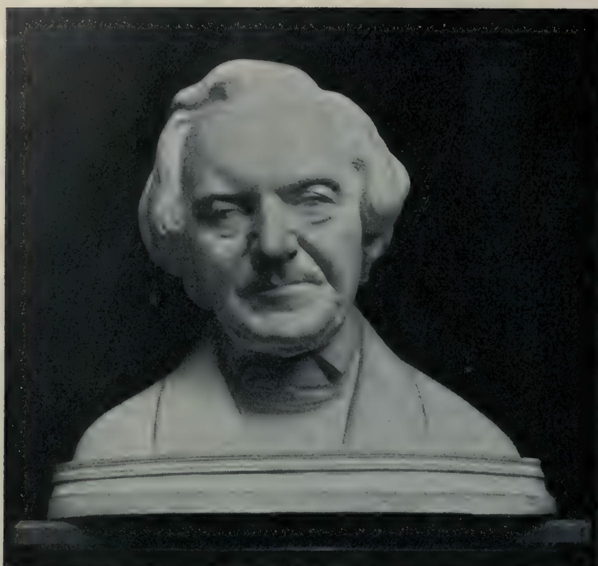


Abb. 89. Marmorbüste: Kirchenrat D. Haase. (Zu Seite 93.)

fühlen wir wohl, daß wir uns im Hause eines Mannes befinden, der sich seine Umgebung plan- und kunstvoll gestaltet hat. Alles ist hier zweckmäßig und angenehm eingerichtet. Gediegene Einfachheit ist der Grundzug des Ganzen; durch die Formgebung erscheint selbst das Gewöhnliche veredelt. Mit jedem Schritt befestigt sich in uns die Annahme, so haben jene stolzen Bürger gewohnt, die sich Patrizier nannten. Außer seinem eigenen Hause hat der Künstler auch noch ein Landhaus am Riedberg in Partenkirchen ausgeführt (Abb. 66); auch dieses zeigt einen einfachen prächtigen Stil.

eigenen Hauses hat er die Entwürfe selbst angefertigt. In der Ausführung trug er dem besonderen Charakter der Lage und zugleich seinen eigenen Bedürfnissen Rechnung. Das Haus (Abb. 65) steht am Saume der Anlagen, die das rechte Isarufer bekränzen und gewährt nach dieser Seite einen einladenden Blick auf eine offene Terrasse und einen hübschen Garten. Es empfängt sein Licht durch Fenster von ungewöhnlicher Weite; sie öffnen sich nach Süd, West und Nord; auf letzterer Seite liegen die Ateliers. So können wir auf des Hauses besondere Bestimmung und die Thätigkeit seiner Bewohner schließen; keinerlei auffällige Arrangements sind daran angebracht. Künstlerische Dekorationen sind sehr spärlich verwendet, nur über den Fenstern sind in hübschen, architektonischen Rahmen einige Masken ausgeführt und an der Westseite ein Relief, das einen Wassermann zeigt. Diese Gebilde sind direkt aus dem Mauerverputz herausgearbeitet. Sie tragen darum auch einen einheitlichen Charakter zur Schau und stimmen vortrefflich in das räumliche Ensemble der Fassade. Betrachten wir hingegen moderne Häuser, die mit den Surrogaten aller Stilformen überladen sind, so empfinden wir diese stilvolle Einfachheit sehr angenehm.

Wenn wir das Innere betreten, so

Hildebrand beschäftigt sich vielfach mit architektonischen Projekten. In seinem Atelier befinden sich viele Gipsskizzen zu Bauten und er entwickelt darin ungemein reizvolle Motive. Auch solche Entwürfe zeigen sein außerordentliches Formgefühl und seinen starken Wirklichkeitssinn, der für alles Gegebene immer das rechte Verhältnis findet; sie entstehen nicht aus der Assoziation romantischer Vorstellungen und realer Faktoren. Es leitet ihn dabei dieselbe Vorstellungsweise, mit der er auch alle Probleme betreffs der Form in all seinen plastischen Arbeiten klar und deutlich durchgebildet hat.

In einem sehr beachtenswerten, gedankenreichen Aufsatze: „Über die Bedeutung von Größenvorstellungen in der Architektur“, der im fünften Jahrgange des „Pan“ 1899 S. 104 erschien, hat er seinen Anschauungen über Aufgaben der Architekten Ausdruck gegeben. So oft irgend eine architektonische Frage oder ein Projekt ventiliert wird, gleich beschäftigt er sich damit und überdenkt die Möglichkeiten der Ausgestaltung. Die Wände seines Ateliers könnten uns vieles erzählen. Durch die Ungunst äußerer Verhältnisse blieb mancher Entwurf innerhalb dieser Mauern auf das erste Stadium der Entwickelung beschränkt. In seiner Werkstätte können noch manche große Entwürfe und Pläne heranreifen, es bedarf nur einer regsamen Förderung von

außen zu ihrer Verwirklichung. Lange Zeit hat der Künstler sozusagen von diesem seinem großen Vermögen nur die Zinsen in kleineren Werken, wie Grabmalen 2c. ausgegeben. In allen ist das architektonische Moment aufs innigste mit der Skulptur verbunden und mit solchen Werken erzielte er oft ungemein stimmungsvolle Wirkungen. Das spricht besonders aus dem Epitaph (Abb. 67), das Hildebrand dem Andenken an seinen im Jahre 1895 verstorbenen Freund Konrad Fiedler gewidmet hat. Auch für den bekannten Werner Siemens führte er ein Denkmal aus, das für die Aufstellung in einem Garten geplant war (Abb. 68). In sinniger Weise ist hier Denkmal und Ruhebank vereinigt. Wie kann auch die Erinnerung an das Leben besser gepflegt werden, als an einem einsamen stillen Orte im Freien? Die Ausführung ist in Stein gedacht, wie aus der ganzen Anordnung und Gliederung der Formgebung leicht ersichtlich ist. Dieselbe Idee, nur ins Großartige erweitert und zu monumentalem Ausdrucke gesteigert, kehrt auch im Brahmsdenkmal wieder (Abb. 69 u. 70). Dort ist das Motiv noch im Kern beschränkt, hier hat es sich frei entfaltet. Es ist im Meininger Parke aufgestellt, wo die Bäume einen ungemein stimmungsvollen Hintergrund ergeben. Als Grundmotiv kommt hierin gleichsam das Goethesche Wort: „Über allen Wipfeln ist Ruh“ zum Ausdruck. Wieder eine ganz andere Form zeigt das Grabmal, das Hans von Bülow auf dem Hamburger Friedhofe errichtet wurde (Abb. 71). Es ist ein einfaches vornehmes Mal mit edler Architektur. In einer Nische ruht die Asche des Verblichenen, ein Reliefbildnis (Abb. 72) gibt seine Züge wieder.

Welche Abwechslung und Fülle der Motive entfaltet der Künstler auch auf diesem Gebiete! Angeregt durch die von außen an ihn herantretenden Aufgaben, erschließen sich ihm immer neue Probleme. Zuerst war es die Fülle des Lebens in der Natur, die ihm Motive darbietet; nunmehr findet er in der Lösung architektonischer Aufgaben einen neuen Wirkungskreis. Seine Kunst erscheint uns in ihrer gesamten Entwickelung wie ein stattliches Gebäude, das nach einem sorgsam durchdachten Plane in allen einzelnen Teilen und Gliederungen prächtig aufgeführt ist. Aber unmittelbar daran schließen sich Gärten, blumige Wiesen und stille Hänge, auf diesen wandelt seine Muse ins Freie und lauscht dem Klang der Hirtenflöte und dem Rauschen des Quells. Alles Leben in der Natur ist ihr vertraut. Scheint auch ihre Art mehr dazu geschaffen, des Meisters Empfinden in großen Zügen kundzugeben, so sehen wir oft auch seine immer

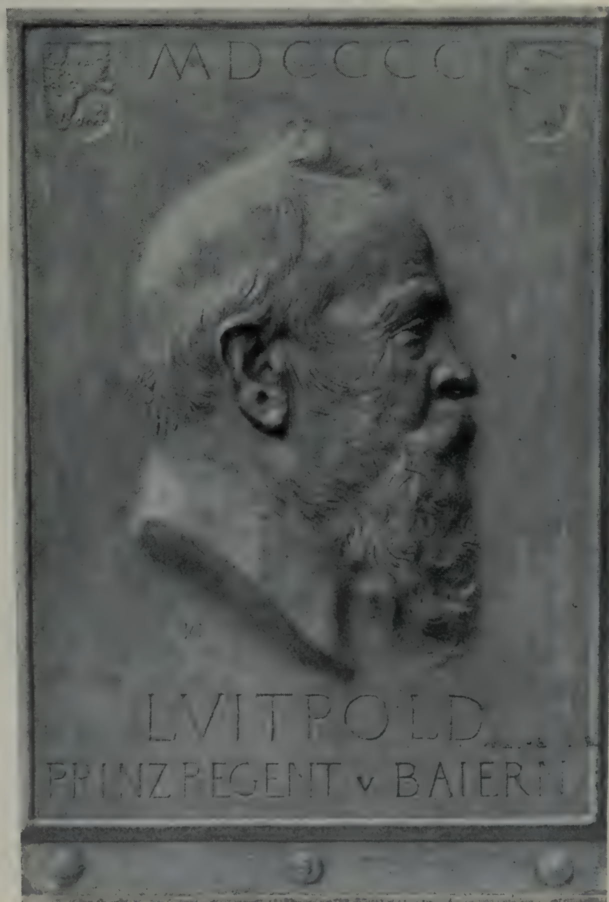


Abb. 90. Porträtrelief. Bronze. Lebensgröße. (Zu Seite 93.)

rege Phantasie im freien Spiel in köstlich humorvoller Weise sich äußern (Abb. 73 bis 81).

Idealen Vorstellungen weiß er jene Ausdrucksstärke zu geben, die der vollen Realität wirklicher Erscheinungen gleichkommt. In der weiblichen Schönheit verkörpert sich dem Künstler von jeher die Natur mit ihrem bräutlichen Prangen; das Sehnen nach Schönheit fand darin Ausdruck. Selten tritt dieses Moment in Hildebrands Kunst so hervor, als in der Marmorstatue der Luna (Abb. 82). In der Bronze hat ihm die Natur ein Material an die Hand gegeben, in dem sich seine männliche Hand energisch und bestimmt ausspricht, dem Marmor hingegen vermag er, eigene Reize abzugewinnen. Dieser ist für die Stimmungen des Lichtes ungemein empfänglich. Er läßt die Form in greifbarer Deutlichkeit erscheinen oder verklärt sie. So tritt uns auch das Bild der „Luna“ entgegen; in mildem Glanze enthüllt sich ihre Schönheit im keuschen Marmor. Sie strahlt sogar ihre Reize auf die nächste Umgebung aus und teilt auch dieser Stimmung und Weihe mit.

In das Jahr 1899 fällt die Entstehung der Wahlurne für das Reichstagsgebäude. Der Entwurf (Abb. 83) wurde bekanntlich von der „Kommission zur Ausschmückung des Reichstagsgebäudes“ abgelehnt und gab gleichzeitig neben den Bildern von Stuck im Plenum des Hauses Anlaß zu einigen Reden über die Kunst. Das Modell war für die Ausführung von zwei Urnen berechnet und zeigt zwei nackte männliche Gestalten, die eine bärtig und die andere unbärtig nebeneinander und zwei bekleidete weibliche. Bei der Ausführung würden sich vier männliche und weibliche Gestalten je auf eine Urne verteilt haben. Das Gipsmodell ist bronziert und die beabsichtigte Vergoldung angedeutet an den Ornamenten des Gefäßkörpers, sowie an den Gewändern und Haaren der Gestalten und den Kugeln, auf welchen sie stehen. Der Sockel hat die Färbung von rotem Granit. Das Ganze ist 70 cm hoch, wovon 45 auf die Urne, 25 auf den Sockel entfallen. Im Jahrgang 1899 des „Pan“ erschien eine treffliche Ausführung über den Charakter dieser Urne, wir wollen sie hier wiedergeben: „Als Form des Gefäßes

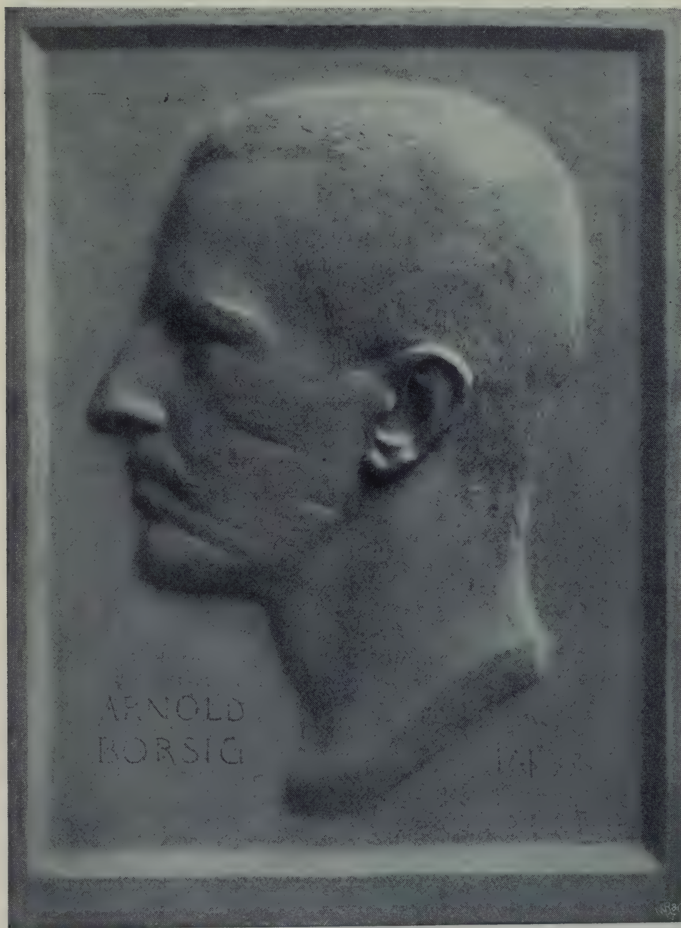


Abb. 91. Porträtrelief. Bronze. (Zu Seite 93.)

nimmt er die natürliche und uralt verwendete des Eies. Sie ist schon in ägyptischen Gefäßen nachgeahmt worden und die Ägypter setzten die Eiform in Holzgestelle, die aus vier senkrechten Stützen, durch Querstäbe verbunden, bestanden.

In der griechischen Vasenbildnerei spielt dann das Ei dauernd die Hauptrolle, und wenn es auch Henkel und Fuß erhält, so verrät doch die Bemalung immer noch, daß diese Teile ursprünglich aus anderem, festerem Material bestanden; beide sind in der Regel schwarz gehalten und die Verzierungen der Füße deuten auf ein Körbchen, in das dereinst die Spitze des Vasenkörpers gestellt wurde.

Hildebrand ist auf das Ei an sich zurückgegangen und hat die Kolumbusfrage in Anlehnung nicht an die Griechen, sondern an die Ägypter gelöst: seine vier Figuren sind deren lebendig gewordenes Traggestell.

Hierin liegt das Bezeichnende seiner Schöpfung. Als die griechischen Vasen zu künstlerischer Behandlung gelangten, waren die behandelnden Künstler Maler. Sie ließen Fuß und Henkel, wie das Handwerk sie ihnen überliefert, bestehen und suchten das Geräte zum Kunstwerk zu erheben durch figürliche Schmückung seines Körpers. Hildebrand, der Bildner, greift tiefer ein, wendet sich an den Bau des Gefäßes. Er erreicht das Gebiet des Künstlerischen schon dadurch, daß er die Kräfte, welche das Gefäß tragen und tragbar machen, zu Figuren werden läßt. Und das in der praktischsten, schönsten und sinnvollsten Weise.

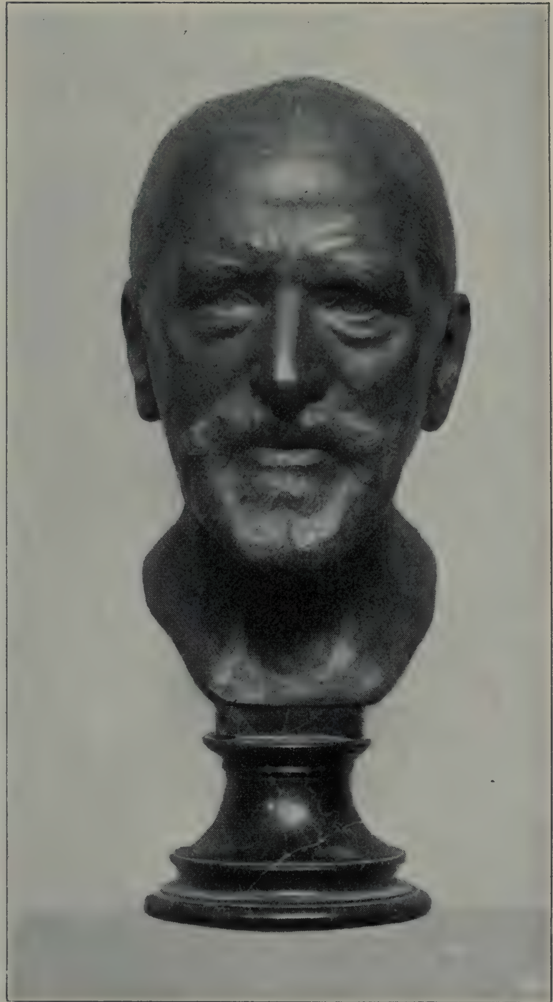


Abb. 92. Porträtbüste. Bronze. (Zu Seite 93.)

Die Figuren ersetzen zugleich Fuß und Henkel. Ihre Größe steht zur Höhe und Weite des Eikörpers im angemessensten Verhältnis. Ihre Köpfe ragen nicht über den Rand des Deckels empor. Hand in Hand umspannen sie mit ausgebreiteten Armen bequem das Rund, doch so, daß ihr Körper ganz daran gepreßt wird. Dadurch bekommen sie von selbst die Bedeutung von Wesen, die einen Bund geschlossen haben, um ihnen etwas sehr Kostbares, Heiliges mit ihren Leibern zu sichern und zu decken. In den Urnen entscheidet sich in schwierigen Lagen das Schicksal des deutschen Volkes. Wem könnte es also mehr am Herzen liegen, diese Gefäße zu wahren, als dem deutschen Volke selbst? Daß es um sein Wohl und Wehe sich handelt, sollen die Gestalten jeden Herantretenden mahnen, und die dazwischen stehenden Inschriften appellieren an die Eigenschaften, auf welche das Volk bei seinen Vertretern rechnet: justitia, eloquentia, diplomatia. Der vierte Platz ist leer ge-

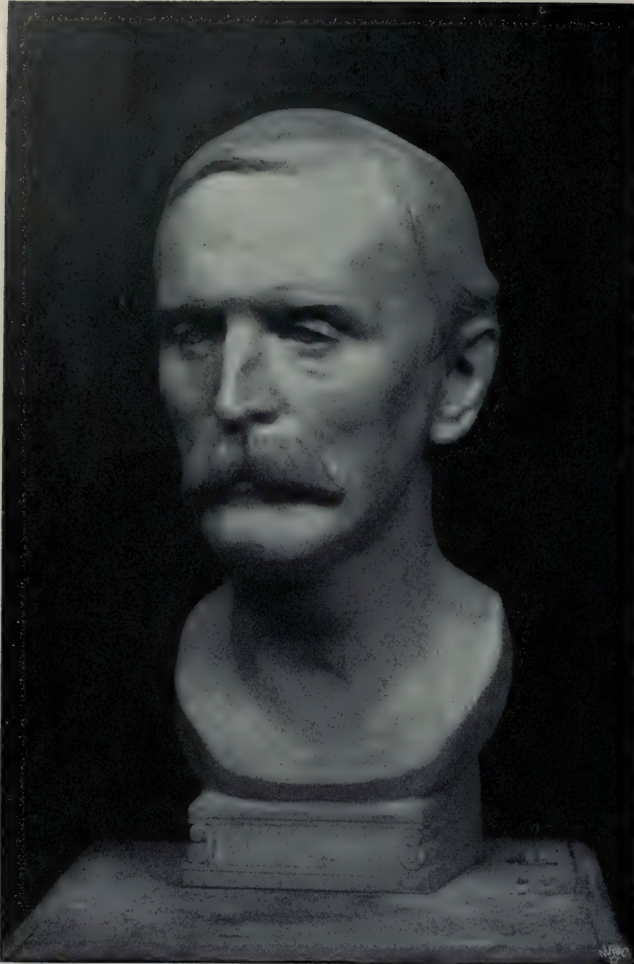


Abb. 93. Marmorbüste: Dr. Wilh. Bode. (Zu Seite 93.)

über die Umsitzenden etwas hinausgeragt hätten.

Da es sich bei der Formgebung der Urnen in diesem Fall nicht bloß um die Herstellung eines praktischen Gerätes im kunstgewerblichen Sinne, sondern um ein Kunstwerk im höheren monumentalen Sinne handelte, so erschien es mir richtiger, die Erscheinung mehr für das Aussehen im Moment des ruhigen Dastehens, als für das des flüchtigen und seltenen Herumtragens zu formen, dabei aber immer im Auge zu behalten, daß die Urne auch bequem getragen werden konnte. Für letzteren Zweck genügt es, sie möglichst leicht und das Anfassen bequem und handlich zu machen. Dazu waren hier Henkel gänzlich unnötig, da weder eine heiße Brühe herumgetragen werden sollte, wobei das Gefäß nicht selbst angefaßt werden kann, noch ein Überschwappen in Betracht zu ziehen war. Außerdem hätten Henkel gerade das

blieben. Vielleicht hat der Künstler noch sapientia schreiben wollen, — als plötzlich Herr Dr. Lieber seine Kunstrede hielt."

Hildebrand selbst hat sich im gleichen Artikel über die Gesichtspunkte, die ihn bei der Gestaltung des Entwurfes leiteten, folgendermaßen geäußert: „Die Urnen sind aus Bronze mit teilweiser Vergoldung gedacht und würden zirka 20 Pfund wiegen. Da sie nicht wie ein beliebiges Gerät auf dem Präsidententisch herumrutschen können, sondern ihren ständigen bestimmten Platz haben müssen, so steht jede auf einem ganz einfachen Marmorsockel, der je nach Zweckdienlichkeit höher oder niedriger gehalten werden könnte, als im Modell. Ich nahm da eine Höhe an, bei der die Urnen noch

schwerfällig betont, worauf es hier nicht ankam, und dazu war ich froh, sie des unnötigen Gewichtes wegen entbehren und dafür etwas anbringen zu können, was künstlerisch wichtiger und dankbarer war — nämlich Figuren. Diese konnten einen ebenso festen Anhalt für die Hände gewähren wie Henkel, ja eigentlich einen viel angenehmeren und zugleich noch einer anderen Funktion dienen. Ich konnte damit noch das Anbringen eines besonderen Fußes vermeiden, der zum Herumtragen und für sich überhaupt unnötig war und das Gewicht vermehrte. Wenn ich also die Figuren zugleich als Fuß benutzen konnte, so hatte ich wieder etwas gewonnen. Vier Figuren, die die Urne umspannen konnten, stehend angebracht

gaben einen sicheren Fuß für die Urnen ab und in strenger karyatidenhafter Weise dastehend, zugleich der Urne einen ernsten monumentalen Charakter, der sie von allen anderen Urnen und anderer Nutzanwendung unterschied. Da ich in den Figuren das Volk ganz allgemein und ohne Spitzfindigkeit ausdrücken konnte, indem ich vier Männer und vier Weiber verschiedenen Alters anbrachte, so wurden dadurch die Urnen kleine symbolische Monumente, bei denen die Figuren sowohl eine praktische wie künstlerische Aufgabe erfüllten. Die Figuren konnten selbstverständlich nicht auf ihren Füßen direkt auf dem Sockel aufstehen, sondern bedurften noch eines architektonischen Abschlusses, der das Gefäß vom Sockel abtrennt. Daher die Kugeln. Diese hätte ich wahrscheinlich bei der Ausführung nicht so einfach gelassen, sondern durch Flügel oder ein Blattornament noch mit der Urne verbunden, damit sie nicht so abgetrennt wirken. Für die Skizze genügte mir die jetzige Form, die weitere Detaillierung hätte ich mir überhaupt vorbehalten. Da die Urne doppelt vorhanden sein mußte, so verteilte ich die vier Männer auf die eine, die vier Weiber auf die andere, wobei ich dem Reichstag überließ, welchem Geschlecht (gegebenen Falles) die Rolle des „Ja" oder „Nein" zuerteilt werden solle. Da mir die Anbringung von Gewand den Anschluß an die Urnen sehr erleichterte, so gedachte ich wie bei den Weibern auch bei den Männern etwas Gewandung anzubringen, im großen Ganzen sollten diese aber als Gegensatz zu den Weibern mehr nackt wirken, weshalb ich auch bei der Skizze die Männer nackt gelassen. Daß diese kleinen, ernsthaften Figürchen Anstoß erregen konnten, ist traurig, aber auch sehr komisch und lag außerhalb der Möglichkeit einer Voraussicht. Nachdem so im großen und ganzen klar gelegt ist, weshalb ich den Urnen diese Form gegeben habe, möchte ich darauf hinweisen, daß die von der Kommission des Reichstages gemachten Einwürfe die praktische Verwendbarkeit bean=



Abb. 94. Porträt. Terrakotta. Lebensgröße. (Zu Seite 93)

standeten und deshalb der Entwurf verworfen wurde. Diese Einwände beruhen auf Mißverständnis und Unkenntnis. Die Urne ist nicht schwer, sondern leichter als die jetzigen, und die Urne läßt sich bequem anfassen und tragen. Damit sind aber alle praktischen Anforderungen erfüllt."

* * *

Auch in einigen Porträtbüsten, die der Künstler während seiner gegenwärtigen Schaffensperiode angefertigt hat, kommt manch neugestaltender Zug zum Ausdruck. Dieser äußert sich gleich in dem Denkmale des Dichters Otto Ludwig, das neben anderen Werken aus seiner Hand im Parke zu Meiningen aufgestellt wurde (Abb. 84). Der Künstler wählte hierfür die Form einer Herme. Er selbst sagt einmal: „Je allgemeiner, rein dekorativer die Plastik gehalten ist, desto leichter vereinigt sie sich mit dem Naturelement. Je spezieller der geistige Rahmen, den sie um sich zieht, desto mehr entfernt sie sich vom Allgemeinen und deshalb auch vom Landschaftlichen. Am meisten ist dies beim Porträt der Fall. Alles Porträthafte spezialisiert die Vorstellungswelt und engt sie ein, wenn es nicht auf andere Weise vermittelt wird, wie z. B. bei der Porträt-Herme, die durch den Schaft eine so stark architektonische Gestaltung erhält, daß das Porträt dem architektonischen dekorativen Charakter des Ganzen gegenüber in den Hintergrund tritt. Die Herme wirkt als architektonisches Gebilde in erster Linie, als solches reiht sie sich natürlich ins Landschaftliche ein." Von der ganzen Anlage geht eine tief poetische Stimmung aus.



Abb. 95. Porträtrelief. Terrakotta. (Zu Seite 93.)

Auch dadurch, daß die Büste einen festen Abschluß erhält, indem die Brust eine architektonische Gestaltung zeigt, bekommt sie ein monumentales Ansehen (Abb. 85). Das Feststehende, Ruhende der Erscheinung kommt hierin zum Ausdruck. Vorzüglich eignen sich solche Bildnisse zur Aufstellung in Gedächtnishallen und öffentlichen Gebäuden. Die Büsten der berühmten Gelehrten Helmholtz (Abb. 86) und Pettenkofer (Abb. 87) haben eine solche Fassung. Das Individuelle, Bedeutende dieser Männer tritt uns in groß und einfach gehaltenen Zügen entgegen. Wie kontrastiert der lebensvolle, kräftige Typus des einen gegen den vergeistigten, sinnenden Ausdruck überlegender Ruhe des ande-

ren! Wenn man die beiden Köpfe vor sich sieht, erinnert man sich ähnlicher Verschiedenheit im Ausdruck, wie z. B. bei Moltke und Bismarck. Diese Büsten sind alle in Marmor ausgeführt und es gelang dem Künstler, darin ganz eigenartige Wirkungen hervorzubringen. So glauben wir in der Büste Pettenkofers ganz das feste von Gesundheit gerötete Gelehrtenantlitz, das von weißem Bart- und Haupthaar umrahmt ist, wieder zuerkennen. Wie feingefühlt ist die Formgebung der festeren Partien und der Weichteile des Gesichts. Wir empfinden deutlich, wie z. B. die Stirnhaut am Knochen ansitzt und wo sie straff gespannt und wo sie beweglich ist. Wie ist bei all seinen Büsten besonders das Haar individualisiert, strähnig und dicht, weich und locker (Abb. 88), kraus und kurz, schmiegsam an die Formen des Schädels anliegend oder buschig und diesen voll bekränzend. Hildebrand bringt solchermaßen im Marmor fast malerische Wirkungen hervor. Wie sich dasselbe Material in gleich vorzüglicher Weise dazu eignet, zeichnerische Feinheit und Bestimmtheit in der Wiedergabe eines Bildnisses zum Ausdruck zu bringen, läßt uns das Porträt des Kirchenrates Haase in Jena empfinden (Abb. 89). Daß er daneben auch im Relief die gleichen Wirkungen maßvoll auszudrücken weiß, davon gibt das Reliefbildnis des Prinzregenten Luitpold von Bayern (Abb. 90) eine Probe. Hierin ist der plastische Ausdruck direkt durch die Eigenart der Erscheinung angeregt worden. Der Charakter des Materials half dazu, diese noch mehr hervorzukehren. Dieses Relief ließe sich leicht im Rembrandtschen Sinne in die Malerei übersetzen. Mehrere Porträtreliefs, wovon das eines jungen Mannes hier wiedergegeben ist, sind so gehalten (Abb. 91). Auch die Bronzebüste eines Malers (Abb. 92) und das Marmorbildnis von Wilhelm Bode (Abb. 93) gehören schon der gegenwärtigen Periode an. Man kann sich diese Büstenform recht gut innerhalb unserer nächsten Umgebung, wie z. B. in Wohnräumen vorstellen. Vorzüglich aber sind dazu Bildnisse in Terrakotta geeignet, wie die Halbfigur des den Kopf auf die Hand stützenden Mädchens (Abb. 94), oder wie ein in Medaillenform gehaltenes Porträt (Abb. 95). Die Färbung des Materials kann beliebig dem Charakter der Umgebung angepaßt werden. Auf solche Art ließen sich, wie schon Goethe angedeutet hat, ohne großen Aufwand Porträts herstellen, wo sonst doch manche Familie die Kosten für eine Ausführung in Bronze oder Marmor scheut. Allerdings ergibt sich oft bei Terrakotten für das Porträt ein großer Nachteil dadurch, daß die Massen des feuchten Thones beim Trocknen oft ungleich schwinden und infolgedessen im Porträt allerhand Verschiebungen in den Größenverhältnissen der Formen, wie auch oft Verzerrung der Züge bemerkbar werden.



Abb. 96. Brunnenfigürchen. Bronze. 70 cm.
(Zu Seite 96.)

Unter den neueren Arbeiten Hildebrands nehmen neben Porträts und Grabmalen

vorzüglich die Ausführung mehrerer Brunnen die erste Stelle ein. Hierin bietet sich dem Künstler eine Gelegenheit zur reichlichen Entfaltung aller seiner Kräfte. Schon beim Wittelsbacher Brunnen bemerkten wir, wie er eine solche Aufgabe erfaßt und gestaltet. Er entwickelt sie sozusagen im engen Anschluß an die gegebenen Verhältnisse, an das Terrain, die Größenfaktoren der Umgebung, ihre ganze räumliche Beschaffenheit u. s. w. Durch die Bildnerei belebt er dann das architektonische Raumgebilde und weiß überall einen außerordentlichen Reichtum an lebendigen Vorstellungen und Beziehungen zur örtlichen Umgebung herzustellen. In all diesen Schöpfungen kommt zumeist ihre Bestimmung deutlich fühlbar zum Ausdruck. Er will damit einem Raume innerhalb einer landschaftlichen Umgebung oder eines Stadtbildes einen großartigen monumentalen Charakter geben oder ihn anmutig gestalten. Immer verbindet er das architektonisch-konstruktive Moment mit dem bildnerisch-gestaltenden und dadurch erreicht er eine Einheitlichkeit und Harmonie der Wirkung in allen Teilen, wie wir sie nur mehr in den Werken der Tradition wiederfinden. Indem seine Schöpfungen so in den Rahmen der örtlichen Umgebung eingefügt sind, erinnern sie öfter an die Brunnen in alten Städten, die wie köstliche Kleinode erscheinen. Werke wie der Wittelsbacher Brunnen und nunmehr auch der neue in Straßburg sind in ihrer Art so gut als die früheren Ausdruck der Zeitstimmung, da sie gleichsam aus der Gegenwart herausgewachsen sind. Unsere vielfachen Beziehungen zu der Natur finden darin ihren Ausdruck, die künstlerische Gestaltung erhebt solche Anlagen aus der Sphäre der Nützlichkeit in die des Idealen.

Die Brunnen erhielten schon frühe durch die Volksphantasie eine poetische Verklärung. Sage und Dichtung haben hier mannigfach angeknüpft. Dieses Moment verraten schon Namen wie Rolands-, Georgs-, Siegfriedsbrunnen und andere. In neueren Werken kehrt sich nun dieses Bestreben, in den Brunnen vornehmlich poetische und phantasiereiche Vorstellungen auszugestalten, stark hervor. Demgegenüber macht sich eine andere Strömung bemerklich, die in erster Linie in solchen Gebilden das raumgestaltende, tektonische Moment betont. Es ist eine Art Reaktion gegen die Willkürlichkeiten der Realisierung subjektiver oder romantischer Vorstellungen. Diese junge archaisierende Kunstweise gleicht freilich oft einem entblätterten Baume, der nur sein starres Geäste emporstreckt. Aber wir empfinden darin doch einen festen organischen Nachwuchs, der bei dem innigen Zusammenhange mit der Natur des Blätter- und Blütenschmuckes nicht länger entbehren wird.

Wir sehen in den größeren Brunnenwerken der letztvergangenen Zeit die Künstler zumeist von einer gegenständlichen Idee ausgehen. Aus dieser heraus gestalten sie das Ganze. Es ist klar, daß der Künstler bei solcher Vorstellungsweise, wo er ganz in der Ausgestaltung seines erdachten Motives aufgeht, die realen Faktoren der Außenwelt, mit der sein Gebilde harmonieren soll, nicht genügend berücksichtigt. Die Folge davon ist, daß solche Werke überall da stehen, wo sie nicht stehen sollten; sie finden keine Unterstützung in der örtlichen Umgebung und fallen sozusagen aus dem räumlichen Rahmen heraus. Sie sind als nicht wirklich existierend aufzufassen. Ihre gegenständliche Bedeutung wird den elementaren Forderungen der Raumgestaltung gegenüber zu nichte. Meist pflegt man Brunnen inmitten verkehrsreicher großer Plätze anzulegen, wo sie umgeben von großstädtischem Leben wie Inseln in tosendem Meere stehen und sie, einer Anlehnung an eine natürliche Umgebung entbehrend, höchst reizlos wirken. Als Motiv sehen wir oft ein großes Bassin mit niederem Rande und in der Mitte desselben gleich dem Tuffstein im Aquarium einen aufragenden Felsblock, an dem wie zur Zeit der Sintflut Tiere und Menschen kriechen, zappeln, hangen und bangen; alles eine Menge von Formen, als hätte man sie hier zu Haufen zusammengetragen. Die Annahme, daß diesen Erscheinungen ein gegenständliches Motiv zu Grunde liege, macht ihren Anblick nicht erquicklicher.

* * *

Hildebrand hat uns in seinem Wittelsbacher Brunnen schon ein Werk gegeben, das gegenständlich wenig Auffallendes darbietet und dennoch unsere Vorstellungskraft mächtig anregt. Wir sehen, daß er sozu-



Abb. 99. Kindergruppe. Stein. Am Straßburger Brunnen. (Zu Seite 96.)

schließen wir unsere Ausführungen über Hildebrands Schöpfungen und Wirkungskreis ab. Der Künstler steht im fünfundfünfzigsten Lebensjahre, er kann die Welt noch mit manchem Werke erfreuen. In der Ausgestaltung von bestimmten Situationen, durch Bauten, Denkmälern, Grabmälern und Brunnen, steht er mit seinem Schaffen unmittelbar im Leben der Gegenwart. In seinen Einzelwerken ist es der Mensch, der ihm bei der Mannigfaltigkeit an individuellen Arten immer wieder neue Motive darbietet.

In seiner Gestaltungsweise offenbart sich eine Grundanschauung unseres allgemeinen Verhältnisses zur Natur, er bereichert unsere Vorstellung um neue räumliche Anschauungsformen und in der Darstellung des Menschen um neue individuelle Ausdruckswerte. Hierin zeigt sich der eigenartige und wahrhaft ideale Charakter seiner Kunst.

Verzeichnis der Abbildungen.
